



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Wnętrze : z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji

Author: Tadeusz Sławek

Citation style: Sławek Tadeusz. (1984). Wnętrze : z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji. Katowice : Uniwersytet Śląski



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

WNĘTRZE

Z problemów doświadczenia
przestrzeni w poezji



Tadeusz Ślawek



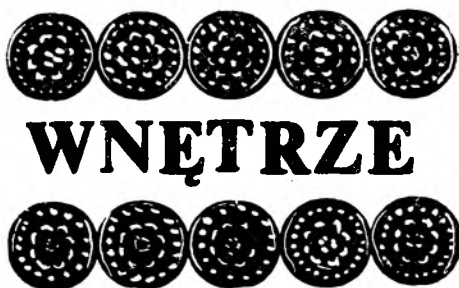
Uniwersytet Śląski
Katowice 1984

WNETRZE

Z problemów doświadczenia
przestrzeni w poezji

**PRACE NAUKOWE
UNIwersytetu śląskiego
W KATOWICACH
NR 527**

Tadeusz Ślawek



Z problemów
doświadczenia przestrzeni w poezji



Uniwersytet Śląski
Katowice 1984

Redaktor serii: historia literatury
TADEUSZ BUJNICKI

Recenzent
HENRYK ZBIERSKI

Projekt okładki i strony tytułowej
HALINA LERMAN

Redaktor
WERONIKA NAGENGAST

Redaktor techniczny
HALINA KRAMARZ

Korektor
JOLANTA WIETESKA
BARBARA TODOS

Copyright © 1984
by Uniwersytet Śląski
Wszelkie prawa zastrzeżone



Wydawca
UNIWERSYTET ŚLĄSKI
UL. BANKOWA 14, 40-007 KATOWICE

Nakład: 330+38 egz. Ark. druk. 14,75 + 7 wklejek
Ark. wyd. 15,4. Oddano do drukarni w grudniu
1983 r. Podpisano do druku i druk ukończono
w kwietniu 1984 r. Papier druk. sat. kl. III
80 g 70 × 100
Zam. 1783/83 Z-14 Cena zł 139,—

Drukarnia Uniwersytetu Śląskiego
ul. 3 Maja 12, 40-096 Katowice

ISSN 0208-6336

ISBN 83-00-00-348-7

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne	7
Rozdział I	
Kilka słów o istocie wnętrza	7
Rozdział II	
Tajemnica i wyjaśnienie. O przestrzeni baroku i oświecenia ...	29
Rozdział III	
Pustka wielkiego magazynu. O przestrzeni modernizmu	68
Rozdział IV	
Przepływ i kwitnienie. Doświadczenia przestrzenne surreali- zmu, Rainera Marii Rilkego i współczesnych	161
Bibliografia	224
Pełne	232
Summary	233
Spis ilustracji oraz ich Źródła	235

Słowo wstępne

Właściwie to czas, a nie przestrzeń, jest bohaterem literatury. Czas skupiał na sobie uwagę refleksji naukowej i popularnej, jedynie akcydentalnie i mechanicznie wciągając w swój obręb przestrzeń. Można by rzec, że zmiany przestrzeni były zawsze efektem przekształceń i skoków czasu. W IV akcie "Zimowej powieści" Szekspir rozciągnął władzę czasu nie tylko na iluzję literacko-teatralną, przestrzeń i życie człowieka, ale także na nicość poprzedzającą stworzenie:

Ja, co zacieram żale i rozkosze,
Odsłaniam prawdę i błędu mamidła,
Jako czas dzisiaj rozwijam me skrzydła;
Więc za występki nie bierzcie mi, proszę,
Jeśli szesnaście przeskoczę jesieni
I przepaść całą zostawię wśród cieni,
Bo ja obalam prawa moją siłą,
Nowe zwyczaje buduję w godzinie.
Niechże czas teraz tak jak dawniej płynie,
Gdy to, co dzisiaj, jeszcze nie było.
Gdy świat się rodził, ja mu świadkiem byłem,
Jak będę świadkiem, gdy to, co dziś świeci,
Co świeżo kwitnie, zgaśnie i przeleci,
Jak stare dzieje, o których mówiłem[...]¹

¹Przeł. L. U l r i c h. W: W. S z e k s p i r: Dzieła dramatyczne. Warszawa 1973. T. 2, s. 665.

refleksja nad czasem była swego rodzaju granicą filozofowania - kto ją przekraczał, bezwiednie stawał się filozofem, opuszczając dziedzinę codziennych trosk. Czas pozwalał formułować podstawowe wytyczne ludzkiej drogi:

Czas wszystko swoją potęgą okracza

Czas wszystkie w zgorę nogami wywraca

Wymysły ludzkie, odważne roboty,

Prócz samej cnoty.²

Złożoność i waga czasu filozoficznego idzie w parze ze złożonością funkcjonowania czasu w dziele sztuki. Dzieła Marcela Prousta, Tomasza Manna i Jamesa Joyce'a to próby wykreślenia wszystkich możliwych przebiegów czasowych, zbudowania ogromnej mapy czasu. Nie ulega wątpliwości, że przestrzeń nie doczekała się swej "Czarodziejskiej góry", ani swego "cudu biskopata". Niemniej trudno nie zauważyć, że to właśnie przestrzeń umożliwia zaistnienie dzieła tak w wymiarze filozoficznym (wszystko istnieje w przestrzeni), jak i estetycznym (wypadki i świat założony w dziele funkcjonują w swoim planie przestrzennym). I przestrzeń wprowadza też w refleksję filozoficzną, by przypomnieć tylko platońską jaskinię i wierzenia popularne wiążące określone konotacje etyczne z pojęciami góry i dołu, szczytu i doliny itp. To, że refleksja ta ustępuje częstotliwością występowania refleksji temporalnej, wynikać może z dwóch przeciwstawnych upodobań ludzkich, tak dobrze manifestujących się w czasie: z miłości do porządku (*każda rzecz ma swój czas, ucy tego Eklesjastes*) i chaosu zniszczenia (Owidiusz mówi o czasie jako pożeraczu rzeczy, a podobną myśl wypowiada Szekspir w I akcie "Straconych zachodów miłosnych"). Przestrzeń, przez wieki bardziej stabilna, stanowiła w tej materii przeciwieństwo czasu. Gdy on płynął, ona nieruchomiła w miejscu.

²J.A. M o r s z t y n: Nagrobek J.P. Otwinowskiemu. W: J.A. M o r s z t y n: Wybór poezji. Warszawa 1952, s. 21.

Celem niniejszej pracy jest wykazanie, że ów bezruch, na który skazano przestrzeń, jest w istocie jedynie pewną intelektualną konwencją i że zmiany zachodzące w samej przestrzeni w związku z jej przekształceniami dokonywanymi przez człowieka (tak raptownie przyszone w ciągu minionego stulecia) idą w parze ze zmianami w sposobie patrzenia i postrzegania przestrzeni. Prezentowany tu przeze mnie punkt widzenia leży więc gdzieś pośrodku między światem zewnętrznym a ludzką psychiką, w sferze pośredniczącej między skrytalizowanym przez język "ja" a stojącym naprzeciw niego "ty". Z takiego punktu widzenia przestrzeń jawi się jako zredukowany (w sensie fenomenologicznym, więc oczyszczony) kształt światopoglądu, jako nic innego niż sfera, w której zauważając obecność przedmiotów poddajemy je wewnętrznym przekształceniom, wydobywając ich schematy i struktury. Paul Ricoeur powiedziałby, że taka przestrzeń jest domeną skupienia.

Nie będzie mnie więc tu interesować topika przestrzeni, gdyż z przyjętego w niniejszej pracy punktu widzenia przemiany i historia motywów są zewnętrzną manifestacją interesujących nas procesów. Pomijam pole dociekań właściwe poetyce systematycznej, gdyż nie stawiam sobie za cel śledzenia repertuaru form literackich oraz badania struktur dzieł i elementów konstytuujących ich | przestrzeń. Pomijam także atrakcyjne pole dociekań związane z metaforycznym traktowaniem dzieła literackiego jako pewnego bytu przestrzennego, pole eksplorowane przez Romana Ingardena i jego koncepcję dzieła jako formy stereometrycznej, funkcjonującej w efekcie działania warstw, | pokładów, sfer itp. Uwagę swą koncentruję na próbach zmierzających do:

- wydobywania pewnych kulturowych wzorów doświadczenia przestrzeni jako obszaru działania sił jednostki i warunkujących istnienie jej sił zewnętrznych (por. np. pokrewieństwo struktury przestrzennej pasażu dziewiętnastowiecznego Paryża i widzenia przestrzeni przez Charlesa Baudelaire'a);
- wyśledzenia, w kategoriach myśli Karla Gustawa Junga i Gastona Bachelarda, pewnych uniwersaliów" charakteryzujących elementy prze-

strzenne widoczne w dziele, a zawarte w psychice człowieka (opozycja zewnątrz - wewnątrz, góra - dół itp.).

Przestrzeń badana w szkicach zawartych w pracy nie koncentruje się więc wokół swych funkcji spełnianych w tym czy innym dziele literackim lub plastycznym, ale w kręgu pośrednim, w którym sztuka jest domeną kontaktu między "ja" i "ty", tam gdzie przestrzeń poczyną sprzeniewierzać się antycznym wyobrażeniom o sobie jako o pojemniku przedmiotów, a zaczyna pełnić funkcję aktywnego współpartnera w ich kształtowaniu i pojmowaniu. Sztuka jest domeną nadziei, gdyż przynosząc zainteresowanie przedmiotem i mnogością jego form pozwala stworzyć gramatykę języka przestrzeni, jakim porozumiewa się określona epoka.

ROZDZIAŁ I

Kilka uwag o istocie wnętrza

[...] tam gdzie skupia się cała gęstość trująca powietrza i gdzie nie dochodzi już ciepło fermentujących w kotłach centralnego ogrzewania śdźbeł traw; tam gdzie stare milionoletnie mury rozpalają się od dnia rozkwitającego w nieznanym i tajemniczym Nazewnątrzn i ziebną od nocy pożerającej dzień; [...]

(S. Themerson: Wykład
Profesora MMAA)

Analizę obranego problemu chcę rozpocząć od próby takiego scharakteryzowania funkcji wnętrza, które pozwoliłoby na uchwycenie jego specyfiki, tego zestawu skojarzeń i konotacji, który - choć zmienny w swych manifestacjach artystycznych - grupuje się wokół pewnej liczby cech stałych. Skieruję swą uwagę w stronę mechanizmów sterujących określonymi reakcjami ludzkimi, a uwidaczniającymi się także, choć nie wyłącznie, w twórczości artystycznej, mechanizmów, które determinują stosunek do tego, co się zwie przestrzenią otwartą i zamkniętą.

W dużej mierze cała gama tych reakcji mieści się w pewnej nieufności wobec otwartości natury i doskonale charakteryzuje ją cytata z Walta Whitmana, skądina wielkiego piewcy tejże natury:

How is it that in all the serenity and lonesomeness of solitude, away off here amid the hush of the forest, alone, or as I have found in prairie wilds, or mountain stillness, one is never entirely without the instinct of looking around [...] for somebody to appear, or start up out of the earth, or from behind some tree or rock? Is it a lingering, inherited remains of man's primitive wariness, from the wild animals? or from his savage ancestry far back? It is not at all nervousness or fear. Seems as if something unknown were possibly lurking in the bushes, or solitary places. Nay, it is quite certain there is - some vital unseen presence.¹

Wyda się, że to, co odróżnia obydwie żywioły, to swoista statyczność, jakiej oczekujemy od przestrzeni zamkniętej. W cytowanym wyżej fragmencie statyczność ta jest obecna niejako negatywnie, tzn. mówi się o "powadze oddalenia" ("serenity of solitude") i o "ciszy gór" ("mountain stillness"), ale przyczajony w ich głębi niepokój sygnalizuje, że nie jest to statyczność prawdziwa, a jedynie jej namiastka. Whitman nie znajduje się w jakimś kręgu przedmiotów stanowiących pewien zespół przestrzenny, lecz tylko wśród przedmiotów tworzących kontinuum przestrzeni pozbawione wyraźnych ograniczeń. Podkreślenie obydwóch przyimków nie jest tu bez znaczenia. W próbie podziału przyimków na klasy dokonanej przez Tadeusza Milewskiego² znamienne jest szeregowanie przyimka w:

¹The Works of Walt Whitman. Ed. M. C o w l e y. Minerva Press 1969. T. 2, s. 95.

²T. M i l e w s k i: Językoznawstwo. Warszawa 1972, s. 110.

	kontakt spełny	kontakt niespełny
sbliżenie	do	ku
oddalenie	z	od
spoczynek	w	koło

W naturze języka także leży oczekiwanie stabilności, nieruchomości stosunków przestrzennych, w jakie wprowadza przyimek w. W sjałosie oznaczeń językowych równa się to nastawieniu odbiorcy na kategorię rzeczownika lub przymiotnika, z niechętną akceptacją czasownika, który nie mieści się w naszych oczekiwaniach i reakcjach na WNEŹTRZE³. Wyobraźniowemu charakterowi naszych oczekiwań nie odpowiada dynamizm przenoszony przez czasownik, WNEŹTRZE jako takie nie stanowi pola dla elementu ruchowego, chociaż - oczywiście - nie mam na myśli sytuacji, w której WNEŹTRZE jest tłem dla dziejących się w nim czynności, lecz traktuję WNEŹTRZE jako samodzielny byt, rozpatrując je w kategoriach ontologicznych. Jest oczywiste, że przyimek w może wystąpić w towarzystwie czasownika oznaczającego ruch typu "wejść", "paść" itp. (np. fragment z "Wzlotu" Charlesa Baudelaire'a: "nurzec się w bezgranicznych i bezdennych dalach"), lecz tego rodzaju przypadki interesuje nas mniej niż zdanie "jestem w pokoju", w którym zasadniczym elementem jest element spoczynku. Przyjawszy zatem, że:

Verbs are properly employed, when we direct our attention to some change in the cluster of qualities which we re-

³ Przyjmując powyższy podział języka, idę za sugestią Fritza Mauthnera, który w Wörterbuch der Philosophie stosuje dzielenie języka na przymiotniki wyrażające jakości poznania zmysłowego, czasowniki orientujące w zmianach zachodzących wśród owych jakości i rzeczowniki będące próbą - zdaniem Mauthnera próbą nieudaną - uchwycenia substancji, czy też raczej zmuszania nas do akceptacji jej istnienia.

gard as a thing, as changes in space and time are the appropriate referents of verbs⁴,

najbardziej interesująca staje się dla nas rzeczywistość pozbawiona zmiany lub taka, w której element ruchliwości ograniczony jest do minimum. Właściwym medium staje się rzeczownik. Oczywiście, nie sposób obejść się bez predykatywności, jednakże naturalną tendencją jest oczekiwanie czasowników "neutralnych", nastawionych raczej na bierną funkcję asystowania podobieństwu semantycznemu niż na tworzenie czy może zapowiadanie ciągu narracyjnego. Stąd, posługując się przykładami Romana Jakobsona, można stwierdzić, że z dwóch odpowiedzi na hasło "chata" 'spaliła się' mniej koresponduje z naszymi oczekiwaniami niż 'jest to mały, ubogi domek'⁵. Idealne byłyby reakcje substytutywne⁶, jednakże ich występowanie jest na dłuższą metę ograniczone i groziłoby im niebezpieczeństwo popadnięcia w jałowe wyliczanie, czyli w swego rodzaju "inwentaryzację" rzeczywistości.

Tak więc w tych rozważaniach interesować nas będzie WNĘTRZ rozpierane nie w kategoriach czasownikowych, lecz przymiotnikowych i przyimkowo-rzeczownikowych, przy czym sformułowania te - pozornie tylko ograniczone do sfery języka - są zakodowanymi formacjami światopoglądowymi. Fritz Mauthner wręcz mówi o przymiotnikach, czasownikach i rzeczownikach jako o "trzech obrazach świata"⁷. Do interesujących wniosków prowadzi refleksja nad przeciwieństwami w obrębie przyimków.

⁴G. W e i l e r: Mauthner's Critique of Language. Cambridge 1970, s. 155.

⁵Dwa aspekty języka. W: R. J. M o r r i s i R. J a k o b s o n: Podstawy języka. Wrocław 1964, s. 127.

⁶O procesie nominalizacji języka zastępującej przyimki pisze E. Sapir, posługując się przykładem przyimka dla skomentowania faktu, że właściwie tylko rzeczownik i czasownik są trwale rozróżnialne i niezbędne dla życia języka. Przykładem nominalizacji pozwalającej na opuszczenie przyimka jest zamiana "he came to the house" na "he reached the proximity of the house". E. S a p i r: Language. An Introduction to the Study of Speech. New York 1958, s. 152.

⁷G. W e i l e r: Mauthner's Critique of Language..., s. 150.

Otóż stwierdzamy - opierając się na rozważaniach T. Milewskiego - że przeciwieństwem w są w istocie niemal wszystkie pozostałe przyimki, ponieważ jedynie w ma zdolność oznaczania pozostawania wśród czegoś, co z kolei jest otoczone przez to, co uważamy za absolutnie zewnętrzne. W odnosi się do stanu spoczynku o walorze kontaktu zupełnego, jak to oznacza typologia Milewskiego. To właśnie oznacza pozornie obojętne stwierdzenie "jestem w pokoju", które powstaje w wyniku wyodrębnienia 'pokoju' z całej pozostałej rzeczywistości, z którą w chwili wypowiedzenia tego sądu zrywamy kontakt, stawiając wyrażną barierę między nią a miejscem naszego pobytu. W przyimku w spotykamy więc zarówno sferę utożsamienia, jak i wyodrębnienia, innymi słowy - krąg zamknięcia oraz potencjalnego otwarcia.

Na tych dwóch liniach: utożsamienie-wyodrębnienie i zamknięcie-otwarcie, rodzi się napięcie, które sprawia, że jedynym właściwym przeciwieństwem w mogłoby być poza, w ramach którego mieściłyby się takie określenia stosunków przestrzennych, jak: ku, do, od itp. To właśnie napięcie istniejące trwale choć podskórnie w lokatiwach z przyimkiem w narzuca możliwość wyjścia przez koncepcję geometryczną WNE-TRZA opartą - jak to zostanie wykazane poniżej - na zasadzie ograniczenia:

Chodzi o zastanowienie się nad charakterem WNE-TRZA, jaki przybrało ono w ludzkiej percepcji i zasobach doświadczeń, podczas gdy geometria będąca właściwie teorią przestrzeni pozwala jedynie na powierzchowne wyjaśnienie stosunków przestrzennych, natomiast "gdy ma powiedzieć coś o przestrzeni jako takiej, staje się zwykłym językiem i nie wie, czym jest przestrzeń"⁸; stanowi to zresztą generalną bolączkę naszej epoki i nauki, ponieważ "posiadamy psychologię i nie możemy powiedzieć, czym jest psychika; mamy geometrię, czyli teorię przestrzeni, i nie możemy powiedzieć, czym jest przestrzeń z wyjątkiem tego, że jest względną rzeczywistością"⁹.

⁸F. M a u t h n e r: Wörterbuch der Philosophie. W: G. W e i-
l e r: Mauthner's Critique of Language..., s. 201.

⁹Ibid.. s. 201.

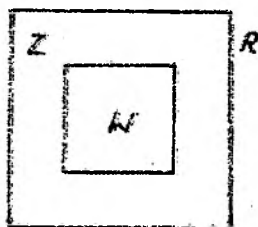
Tak więc wniosek, że przyimek w jest przyimkiem dwuwarstwowym, bo - po pierwsze - mówi o naszej obecności wewnątrz czegoś, a - po drugie - konotuje istnienie zewnętrzności otaczającej owo wewnątrz, zmusza do zastanowienia się nie tylko nad istotą WNEŹTRZA, ale również jego przeciwieństwa, z którym tworzy ono dialektyczną parę. Za Gastonem Bachelardem nazwę owo przeciwieństwo ZEWNĘTRZEM¹⁰. Co oznaczają obydwie te elementy rzeczywistości, a właściwie co oznacza rzeczywistość, na którą nałożono siatkę tych dwóch znaczeń? Zauważmy, że nie chodzi tu o jakieś dwie akcydentalne miary stosowane do wąskiego wycinka zjawisk, lecz że mamy tu do czynienia z kategoriami, które zależnie od przydanego im zakresu mają wartość metodologiczną. WNEŹTRZE oznaczać może 'pokój', a wówczas ZEWNĘTRZE ma wyznaczniki rzeczywistości otaczającej sześcian, któremu nadajemy nazwę pokoju; WNEŹTRZE może być rozumiane jako odpowiedni pokład świadomości, tworząc dialektyczny związek z ZEWNĘTRZEM, które stanowić będzie wszystkie inne warstwy osobowości plus cała fizycznie zewnętrzna rzeczywistość. Na planie opozycji duchowość - materia WNEŹTRZE przypisane zostanie pierwszej sferze, druga skupiona będzie w ZEWNĘTRZU.

Mnogość znaczeń, a zatem i symbolicznych wartości, sprawia, że analiza WNEŹTRZA i ZEWNĘTRZA wskazać może na szereg cech i składników światopoglądowych.

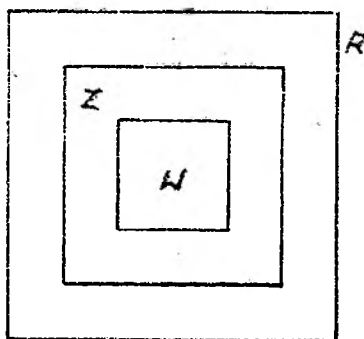
W ujęciu geometrycznym opozycja WNEŹTRZE - ZEWNĘTRZE wyznaczana jest przez ograniczoność: WNEŹTRZU przynależy rola 'ograniczane', a ZEWNĘTRZU - 'ograniczającego'. Z natury geometrii jako nauki o figurach wynika przy tym tendencja do nadawania kształtów, czyli limitowania za pomocą linii prostych lub krzywych, czyli nieuchronna skłonność do ograniczania. Wiedzie nas to do paradoksu, gdyż zarówno 'ograniczane', jak i 'ograniczające' pozostaje ujęte ramami nie kończącego

¹⁰G. B a c h e l a r d: Dialektyka wnętrza i zewnątrz. W: Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji. Oprac. Wł. K a r -
piński. Warszawa 1974, s. 284.

się procesu ograniczania. Resultatem tego jest względność ZEWNĘTRZA, które w każdej chwili można zamknąć w obrębie innej figury, nadając mu tym samym charakter WNIĘTRZA. Jako prosty przykład posłużyć może następujący rysunek:



Kwadrat *W* pełni funkcję WNIĘTRZA (a więc 'ograniczanego'), a większy kwadrat *Z* funkcjonuje jako ZEWNĘTRZE (czyli 'ograniczające'). Zaświadczamy, że ogromny zespół zjawisk *R* pozostający poza *Z* nie wchodzi w ogóle w zakres rozważań jako sformalizowany, a więc z punktu widzenia geometrii nie istnieje. Wszelako nic nie stoi na przeszkodzie, aby nadać *Z* funkcję WNIĘTRZA:



Pojawia się nowe ZEWNĘTRZE, *Z* zmienia swój charakter, przechodząc na drugi biegun opozycji. Oczywiście, w obręb analizy dołączyliśmy nowy fragment zespołu zjawisk *R*, niemniej zasada ograniczenia nie może doprowadzić do całkowitego wyczerpania w jej ramach czegoś, co jest praktycznie nieskończone. Geometria - by pozostać wierna swej

cie - domaga się pewnej nieruchomości, jest więc nie do pogodzenia z czasem i zmianą. W myśl geometrii "pragnie się unieruchomić byt i tym samym przekroczyć wszystkie sytuacje, by odnaleźć sytuację sytuacji [...] podnosi się do rangi Absolutu dialektykę ici i là"¹¹.

Jest to podstawowy schemat architektoniczny, w ramach którego stopniuje się WNEȚRZE I ZEWNĘȚRZE od pokoju poprzez mieszkanie, piętra aż po budynek jako bryłę stanowiącą ową "zewnątraność absolutną". W swej analizie dzieła architektury Roman Ingarden pisał:

W przeciwieństwie do realnego budynku nie dzieją się w dziele architektury żadne procesy. Z tego punktu widzenia jest ono w ogóle pozaczasowe [...] w obrębie jego realiter nie się nie dzieje - jak »dzieje się« np. w dziele muzycznym. Z tego też punktu widzenia wydaje się ono tworem czysto przestrzennym.¹²

Można więc przez dobudowywanie nowych zewnątrności tworzyć nowe wnętrza i jest to proces praktycznie nieskończony. W tym sensie niesprawiedliwione jest mówienie o WNEȚRZU geometrycznym jako o WNEȚRZE obdarzonym możliwością tworzenia labiryntów, a więc jako o WNEȚRZE potencjalnie manierystycznym¹³.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że idea quattrocento, okres, w którym bodaj najpełniej odkryto geometrię dla współczesnej sztuki malarzkiej, uwzględniając ograniczenia związane z Euklidesowym spojrzeniem na rzeczywistość, wbrew utartym poglądom sama sprzeciwiała się jednolitej perspektywie linearnej. Pierre Francastel wśród licznych innych przykładów powołał się na pracę Schurbringa o włoskich skrzyniach ozdobnych z XIV stulecia, w której autor na podstawie analizy około tysiąca "cassoni" konkluduje, iż perspektywa linearna jest za-

¹¹ Ibid., s. 286.

¹² R. Ingarden: Studia z estetyki. Warszawa 1966. T. 2, s. 145.

¹³ Zob. G. R. H o c k e: Die Welt als Labirynth. Hamburg 1957, s. 98-144.

ledwie jedną z wielu możliwości prezentowanych przez twórców, obok takich propozycji, jak perspektywa panoramiczna, z lotu ptaka, perspektywa jeźdźca itp.¹⁴ W ten sposób usiłowano ustrzec się przed próbami unieruchomienia bytu, czyli tak radzono sobie z problemem WNEŹTRZA nadmiernie sgeometryzowanego.

ZEWNEŹTRZE ujęte w formę geometryczną nastroczało więcej problemów z racji swej niewspółmiernie mniejszej określoności. Gdy więc jedna szkoła rozprawiała się z jednym typem perspektywy za pomocą kilku innych, druga - o zacięciu bardziej filozoficznym niż technicznym - rozwiązała problem względności ZEWNEŹTRZA, a więc niejako względności kryteriów geometrii, używając do tego tejże wyobraźniowo zinterpretowanej geometrii. W myśl zaleceń Leonarda:

...bo, aby w wymiarach i wielkościach podporządkowanych perspektywie nie dostało się do twego dzieła nic, co nie byłoby należycie przebadane przez rozum i przekazane przez zjawiska natury¹⁵,

rozciągano ową perspektywę na cały wszechświat, otrzymując w efekcie

kosmos według modelu przestrzeni w zasadzie nieskończonej, lecz faktycznie zredukowanej do bryły kubicznej, zgodnie z zasadami perspektywy euklidesowej¹⁶.

W ten sposób utożsamiono WNEŹTRZE i ZEWNEŹTRZE, opierając je na wspólnej, perspektywicznej podstawie. Tego rodzaju perspektywa (a można chyba tu mówić już o perspektywie psychicznej, a nie tylko technicznej) zbliża renesansową teorię przestrzeni do próby całościowego ujęcia świata, w której geometria posłużyła jako sposób zapisu zewnę-

¹⁴ P. Francasteli: Twórczość malarska a społeczeństwo. Szkice. Przeł. J. Karbowska, A. Szczępańska. Przedmowa J. Staryńskiego. Warszawa 1974; s. 162-163.

¹⁵ W. Tatarkiewicz: Historia estetyki. Warszawa 1967. T. 3, s. 166.

¹⁶ P. Francasteli: Twórczość malarska a społeczeństwo..., s. 143.

trżności, przy czym geometryzacja - tutaj powtarzam wniosek G. Bachelarda - prowadziła do absolutyzacji TU i TAM, oddzielających od siebie zarówno człowieka, jak i rzeczy, a w ostatecznej konkluzji cały wszechświat od samego siebie. Rozdział ten nastąpił jednakże w najlepszej wierze. Otóż w dążeniu do całościowej wizji świata nastąpiła antropomorfizacja reguł geometrycznych i matematycznych mających stanowić esencję jedności.

W słynnym rysunku będącym nieomal emblematem myśli odrodzeniowej Leonardo zawarł całą renesansową dialektykę WNEŹTRZA I ZEWNĘTRZA zorganizowaną w myśl zasady ograniczoności. Postać ludzka, uosabiająca idealne proporcje geometryczne, ujęta w kole sygnalizuje określoność, w przeciwieństwie do nieokreśloności pustki ZEWNĘTRZA, które może być symbolicznie zamarkowane przez nie zapełnioną przestrzeń poza kołem. Francastel pisał:

Myśl quattrocenta obiektywizująca świat nie w pojęciach, lecz w postaciach, połączyła przestrzeń atmosferyczną, odkrywając sposób jej zapisu, i wyobrażeniową, dzięki czemu zantropomorfizowała zasady geometryczne.¹⁷

Równocześnie widać w myśli renesansowej jakby ślady rozterek twórcy, lub raczej światopoglądu. Po pierwsze, Leonardo, świadom niemożliwości ujęcia istoty bytu w martwych kategoriach geometrycznych, nadał jej pozór ruchu; na pierwszy rzut oka nie sposób oprzeć się wrażeniu, że postać Leonarda wiruje wraz z kołem. W ten sposób WNEŹTRZE zostało uzupełnione ruchem, zespół jakości - zmianą, przymiotnik - czasownikiem. W ujęciu Francastela, zdaniem którego renesans odróżnia "zawierające" od "zawartego", rezultatem przyjęcia przez sztukę widzenia Euklidesowego jest "opozycja między »ruchomą zawartością« a nieruchomym »zawierającym«"¹⁸. Po drugie, geometria przychodzi w sukurs

¹⁷Ibid., s. 154.

¹⁸Ibid., s. 157.

niepewności epoki co do kształtu i istoty charakteru przestrzeni określonej jako WNEŹRZE, stąd jawi się ona raz jako koło, raz jako kwadrat. Wszelako następuje odabstrakcyjnienie geometrii na rzecz jej antropomorfizacji. Dostrzegł to Francastel na gruncie sztuki włoskiej, a Erwin Panofsky poczynił podobną uwagę odnośnie do sztuki Albrechta Dürera, pisząc w swej analizie "Melancholii I":

[...] dawne Geometrie były to abstrakcyjne personifikacje.
wyzbyte ludzkich uczuć i niedostępne cierpieniom [...]¹⁹

Tymczasem w nowym spojrzeniu następuje - zdaniem Panofsky'ego - "obdarzenie melancholii rozumem, a geometrii ludzkim uczuciem"²⁰. W tym 'uzmysłowieniu' (na płaszczyźnie języka powiedzielibyśmy 'uprzymiotnikowieniu') spojrzenia, równocześnie dającym przecież w wyniku rodzaj alegorii, a więc obraz przekraczający własne ramy, tkwi dialektyczny stosunek między spojrzeniem teoretycznym opartym ściśle na geometrii a praktycznym wynikiem jego realizacji pozwalającym na grupowanie elementów spójnych, konsekwentnych geometrycznie, a posiadających ponadgeometryczną wymowę. Jednym słowem jest to rozróżnienie między Dürerowskim Kunst i Brauch, ale przede wszystkim jest to próba ujednolicenia WNEŹRZA i ZEWNĘTRZA, w której obie sfery przekazują sobie wzajemnie własne cechy. Można by zaryzykować stwierdzenie, że renesans wyznaczył spotkanie obydwu płaszczyznom w ludzkim ciele, w którym odkryto uniwersalny miernik przestrzenności.

To, co łączy geometrię ze sztuką i WNEŹRZE z ZEWNĘTRZEM, staje się łącznikiem między językiem a przestrzennością. Ciekawe, iż podobny proces czynienia ludzkiej anatomii bazą określania stosunków przestrzennych dostrzec można w wielu językach, w których obserwuje się

¹⁹E. P a n o f s k y: Trzy ryciny Albrechta Dürera. W: E. P a n o f s k y: Studia z historii sztuki. Warszawa 1971, s. 281. Wszystkie podkreślenia w przytaczanych w tej pracy cytatach pochodzą od autora niniejszych rozważań.

²⁰Ibid., s. 281.

przekonywające podobieństwo etymologiczne między wyrazami określającymi stosunki spacjejne a częściami ciała ludzkiego. Licznych przykładów dostarcza dzieło Ernsta Cassirera, który stwierdza:

If we attempt to follow still farther the ways by which language progresses from its first sharply defined local distinctions to general spatial specifications and terms, we seem to find here again that the direction of this development is outward from the centre. The differentiation of locations in space starts from the situation of the speaker and spreads in concentric circles until the objective whole, the sum and system of local specifications has been articulated. At first local distinctions are closely linked with specific material distinctions - and it is eminently the differentiation of the parts of his own body that serves man as a basis for all other spatial specifications. Once he has formed a distinct representation of his own body, once he has apprehended it as a selfenclosed and intrinsically articulated organism, it becomes as it were, a model according to which he constructs the world as a whole. In this perception of his body, he possesses an original set of coordinates, to which in the course of development he continually returns and refers - and from which accordingly he draws the terms which serve to designate this development.²¹

Istnieje więc ścisły związek między językiem a ciałem; kluczowym nośnikiem owej relacji są przyimki dominujące sposób określania przestrzenności.

²¹ E. C a s s i r e r: The Philosophy of Symbolic Forms. New Haven 1953. T. 1, s. 206.

Wspomniałem o koncepcji Leonarda przypisującej ZEWNĘTRZU rolę aktywną oraz o próbie wytworzenia jednolitego obrazu świata, w którym WĘTRZE byłoby przeplecione z ZEWNĘTRZEM; jeżeli natomiast przyjąć się, nawet pobieżnie, cyklowi trzech najsłynniejszych rycin Dürera: "Rycerz, śmierć i diabeł", "Melancholia" i "Św. Hieronim w celi" z lat 1513-1514, odnajdziemy w nich przejście ka innej koncepcji WĘTRZA. Jest to przejście od agresywności ZEWNĘTRZA w rycinie pierwszej, poprzez skontrastowanie nieruchomego WĘTRZA - przy czym jest to spokój niedobry, bo saturniczny w swym charakterze - i pełnego tęsknoty grozę zjawisk ZEWNĘTRZA w "Melancholii", do pełnego spokoju celi, o której Farnofsky pisał, że jest "światową samotnią pełną miłości i łaski"²². Wnętrze w ostatniej rycinie oznacza geometryczny ład i porządek, będący czymś skończonym i doskonałym, pozbawionym ruchu, ponieważ praca świętego ma tu wyraźnie charakter wykonywania zaleceń wypływających z wiadomych inspiracji zewnętrznych, a zatem ruchliwość i zmienna przypisane zostały ZEWNĘTRZU. Trzeba też zwrócić uwagę, iż spokój "Św. Hieronima" jest z gruntu różny od saturnicznego bezruchu "Melancholii", wynikającego nie ze skończoności, lecz z przerwania, zamrożenia prac.

W ten sposób WĘTRZE staje się "nieruchomym" w przeciwieństwie do "ruchomego" ZEWNĘTRZA. Leonardowska szkoła myślenia ze swym nieczynnym, nieruchomym ZEWNĘTRZEM przeciwstawia się koncepcji Dürerowskiej, w której analogiczne cechy przypisane zostały WĘTRZU. Jeżeli przetransportujemy to za język opozycji duch - materia, otrzymamy kontrast między Leonardem a Michałem Aniołem. Farnofsky pisał

U Leonarda, którego przejście - wręcz odwrotnie niż u Michała Anioła - wolne są od skrepowania [...] dusza nie jest więziona przez ciało, lecz ciało, a ściślej: kwintesencja jego pierwiastków materialnych, znajduje się w niewoli tuższej.²³

²²B. Farnofsky: Studia z historii sztuki..., s. 174.

²³Ibid., 228.

Kiedy więc dla Leonarda ciało jest gwarantem wolności duszy i jej mistycznym potwierdzeniem z zewnątrz, dla Michała Anioła i jego koncepcji neoplatonickich ciało, czyli **ZEWNĘTRZE**, pozostaje jedynie "cancer terreno".

Jeżeli powrócimy do słynnego rysunku Leonarda, traktując go jako reprezentatywny przykład omawianej przed chwilą szkoły myślenia, to będziemy mu mogli przeciwstawić analogiczne ryciny reprezentujące odmienny punkt widzenia. W opublikowanym w 1624 roku dziele "Physiologia" Athanasius Kircher, astandarowa postać wyśli manierystycznej²⁴, zamieścił rysunek przedstawiający człowieka wpisanego w elipsę, lecz ruch tej postaci właściwie już nie istnieje. Teatralność gestu podkreśla raczej nieruchomość sylwetki. Ojciec Mersenne, współczesny Kartezjuszowi, w ogóle rezygnował z elementu mobilności, jaki potencjał nie wprowadza postać ludzka, zamieniając **WNEȦRZE** w abstrakcję, a właściwie w zespół stosunków abstrakcyjnych na wzór harmonii muzycznej. W ten sposób wewnątrz poddał procesowi abstrakcji, chociaż pozostawił jeszcze trwałe ślad związków z anatomią człowieka. Niezwykle ostro widoczny u Kirchera na rycinie Mersenne'a przybiera już tylko postać wyizolowanego detalu (ręka symbolizująca element boski).

W ten sposób linia dialektyczna **WNEȦRZE** - **ZEWNEȦRZE** wiedzie dwoma torami - Leonardowskim i Dürerowskim - choć otywa oparte są na jednej zasadzie geometrycznej ograniczonosci, tworząc przestrzeń poprzez zestawienie pewnych przyległości, a więc przestrzeń zbudowaną na metonimii lub - jak chociażby tego George Frazer - na magii imitatywnej.

Spróbujmy teraz rozpatrzeć inną koncepcję dialektyki **WNEȦRZA** i **ZEWNEȦRZA**, która, choć dziedzicząc pewne przekonania, doszła do pewnych nowych rozwiązań.

²⁴Wiele informacji o tej niezwykle ważkiej dla dziejów europejskiego manieryzmu postaci podaje G.R. H o s k e t: Die Welt als Labyrinth...

W tym miejscu trzeba wprowadzić pojęcie 'przestrzeni prymitywnej', czyli przestrzeni ograniczającej się do najprostszego otoczenia, zbioru miejsc, których istnienie potwierdza się cielesną obecnością obserwatora, a przestrzeń, która nie wytwarza wrażeń zmysłowych, czyli nie stanowi pola działania naszej 'zmysłowości', po prostu uznawana jest za nieistniejącą. Artysta tak ujmujący rzeczywistość przestrzenną pozwala sobie na odważny i solipsystyczny w swej wymowie gest zignorowania wszystkiego, co mieści się poza jego obecnością. Przestrzeń jawi mu się jako:

[...] un ensemble hétérogène de lieux dont l'existence est éprouvée par la présence corporelle, et là où il n'y a pas cette réaction de la sensibilité devant la résistance du milieu physique, l'espace n'existe pas.²⁵

Przykład znajdziemy w jednym z licznych obrazów szkoły flamandzkiej, na którym wnętrze pełni funkcję ograniczoną obecnością. Na obrazie Gerarda Terborcha (1617-1681) dwom postaciom ludzkim odpowiadają dwa instrumenty (viola da gamba i szpinet), podniesiona kłapa szpinetu koresponduje wiernie z pudłem instrumentu, obraz na głównej ścianie równoważony został obrazem na ścianie sąsiedniej, krzesłu stojącemu dalej partneruje wyściełany dywan na pierwszym planie. Obrazem zorganizowanym wzdłuż linii równoległych i prostopadłych współrządzi zasada symetrii. Współrządzi, ponieważ wchodzi ona w skład zespołu pryncypiów sterujących odbiorem obrazu. Jeżeli przyjrzymy się postaciom kobiecym, zauważymy natychmiast, że zajęte są one muzykowaniem, czyli działalnością, którą przynajmniej w owych czasach - dzisiaj musielibyśmy bowiem wziąć pod uwagę doświadczenia Johna Cage'a i twórców muzyki serialnej, w której otwartość formy zasadza się na elemencie przypadku - rządzą pewne ostro sformułowane zasady, pozwalające na przewidywanie następstwa dźwięków. Dobór czynności jest tu niebaga-

²⁵Cytowane za pracę: G. G u s d o r f: Mythe et Metaphysique. Paris 1970, s. 50.

telny, już tylko pobieżna ich analiza doprowadza bowiem do ujawnienia drugiej zasady ze współrzędzącego obrazem zbioru pryncypiów - tym razem jest to zasada przewidywalności. Przejawia się też ona na planie formalnym. Szarość barw (z wyjątkiem pierwszego planu), celowo zaciemniony kąt, także nieokreśloność barw sprzętów i obrazów zdobiących ściany skupiają uwagę widza na geometrii struktury, a więc na kombinacji przewidywalnych elementów. Neutralność barw wpływa oprócz wzmiankowanej wyżej zasady geometryczności z niewiadomego źródła światła; brak okna jest tu faktem wymownym. Zwraca uwagę zamkniętość pomieszczenia, przy czym z charakteru przedstawionej sceny wynika w sposób oczywisty, że nie jest to rodzaj zamknięcia, jaki kojarzy się z uwięzieniem. Wręcz przeciwnie, obraz przeniknięty jest duchem spokoju, który nie ma nic wspólnego z rezygnacją, a raczej z zadowoleniem z ułożonego życia. W ten sposób obraz pozbawiony został dramatyzmu potencjalnie zawartego w pojawieniu się na planie człowieka, dodajmy, dramatyzmu rodzącego się w momencie zagrożenia, konfrontacji człowieka i rzeczywistości. Brak okna nie jest więc przypadkowy, to właśnie on stanowi o specyficznym bezpieczeństwie WNE-TRZA, które chronione od jakiegokolwiek zewnętrżności, niepewności, przypadku stanowi przybytek jasności i ładu, którym, być może, nie da się przyporządkować kosmosu, lecz z pewnością są one cechą społecznej stabilności. WNE-TRZE staje się miejscem bliskiego kontaktu, nie- jako świątynią kultu podtrzymującego ścisłe więzi grupowe. Przykładem są liczne obrazy, jak "U kuplerki" Vermeera (Van Delft czy tegoż autora "Dziewczyna kuchenna", w których nie mamy wprowadzić do czynienia z grupą ludzi, lecz mimo to funkcja powiązań grupowych ukryta jest w profesji bohaterki obrazu oraz w charakterze aktualnie wykonywanej przez nią czynności; do bardziej typowych reprezentantów tej klasy należą także "Spisanie intercyzy" Jana Steena i "Chłopskie towarzystwo" Adriaena van Ostade.

Tak oto przestrzeń autentycznie zgeometryzowana odsłania w swym wnętrzu przestrzeń prymitywną, o której Georges Gusdorf pisał:

L'espace primitive apparaît donc comme une sorte de clair-
 risse défrichée et organisée par les mythes communautaires
 au sein de l'immensité d'un monde hostile et inconnu. Le seul
 domaine où la vie soit sauvegardée par une alliance fon-
 damentale de l'être, par la caution souveraine du mana [...]
 L'espace vitale est le seul lieu de l'existence possible
 dans la sécurité.²⁶

Cytując zaś Levy-Brühla, powiada:

La participation entre le groupe social et la contrée qui
 est sienne ne s'étend pas seulement au sol et au gibier qui
 s'y trouve: toutes les puissances mystiques, les esprits,
 les forces plus ou moins nettement imaginées qui y siègent
 ont la même relation intime avec le groupe. Chacun des ses
 membres sent ce qu'elles sont pour lui et ce qu'il est pour
 elles [...] Hors de cette contrée, il n'est plus d'appuis
 pour lui. Des perils inconnus, et d'autant plus terrifiants,
 le menacent de toutes parts.²⁷

Malarstwo Flamandów skierowane jest przeciwko tajemniczej i groź-
 nej zewnętrzności ukrytej za domami zasobnych amsterdamskich miesz-
 czan. W tej sztuce WNEŹTRZE święci swój bodaj największy triumf; Ge-
 rard Terborch, Pieter de Hooch i Vermeer Van Delft stworzyli teorię
 ZEWNĘTRZA unicastwionego, co więcej - stworzyli nawet jego namiastkę,
 ZEWNĘTRZE pozorne, które analogicznie jak freski pompejańskie miało
 jedynie stworzyć iluzję zewnętrzności, przy zachowaniu pełnego bez-
 pieczeństwa, symetryczności i przewidywalności WNEŹTRZA.

Stworzono ZEWNĘTRZE pozorne będące w istocie kontynuacją WNEŹTRZA.
 Egzemplifikację tej teorii odnajdziemy na obrazie Pietera de Hoocha

²⁶ Ibid., s. 50.

²⁷ Ibid., s. 51.

"Podwórko holenderskiego domu", na którym ZEWNĘTRZE pozorne uderza symetrycznością płyt podwórza kontynuujących tradycję podłogowych posadzek, a przewidywalność i bezpieczeństwo wyznaczone są murami ió-mów, zwłaszcza zaś murem okalającym całość zabudowania. Jednocześnie groźna zieleń drzewa przerastającego ceglany mur i niespokojne barwy nieba sygnalizują, iż twórca, dostrzegając niebezpieczeństwa prawdziwego ZEWNĘTRZA, spycha je poza obręb swojej przestrzeni. Przestrzeń WNEĘTRZA staje się przestrzenią opiekuńczą.

ROZDZIAŁ II

Tajemnica i wyjawienie

O przestrzeni baroku i oświecenia

I have spent ten years
Building a grass hut;
Now winds occupy half
The moon fills the rest.
Alas, I cannot let you come in,
But I shall receive you outside.

(Song Sun, 16th century Korean poet)

Poza modelami formacji WNEŹRZA i ZEWNĘTRZA zaprezentowanymi w poprzednim rozdziale możliwa jest sytuacja, w której czystość rozróżnienia między ZEWNĘTRZEM a WNEŹRZEM ulega pewnemu zachwianiu. Dotychczasowa rzeczywistość podziału była oparta na automatycznym zaakceptowaniu sztuczności wnętrza i naturalności zewnątrz, teraz nasuwa się konieczność dokładniejszego przeanalizowania zawartości znaczeniowej dwóch przymiotników - sztuczny i naturalny. Pierwszym spostrzeżeniem jest - oczywiście - odmierność wykonawcy; dzieło rąk ludzkich określane zawsze jako 'sztuczne' znajduje swój odpowiednik w wytworze sił przyrody, czyli w przedmiocie 'naturalnym'. Kwestia "autorstwa" nie ma znaczenia na tym etapie traktowania przedmiotów, na którym rozwijają nas one jako pomocne w spełnianiu przez nas pewnych...

życiowych, czyli gdy odnosimy się do nich jak do narzędzi podnoszących naszą operatywność. W tym stadium wewnątrz zachowuje pełną anonimowość, jest rejestrowane jedynie jako pewien stopień architektonicznej funkcjonalności. Anonimowość przedmiotu jest zrównoważona milczeniem jego użytkownika, który nie dopuszcza do dialogu z przedmiotem, pozostając niewrażliwym na jego pozafunkcjonalne aspekty. Jest to stan typowego mieszkańca-użytkownika (uderzająca jest tu trafność języka biurokratycznego, który jakby wyczuł przemianę świadomości ludzkiej) pomieszczeń, stan obopólnej bezosobowości.

Anonimowość wewnątrz sztucznego znika wówczas, gdy bywa ono traktowane jako przedmiot estetyczny będący fragmentem zbioru obiektów tworzących cywilizacyjny environment człowieka. Pojęcie funkcji zostaje wtedy ograniczone do niezbędnego minimum, dominuje natomiast wartość. Posługiwanie się ustępuje miejsca interpretowaniu. Gillo Dorfles wyróżnia takie właśnie dwa etapy traktowania rzeczy:

[...] na pierwszym etapie mogą być one interpretowane jako narzędzia mające na celu podkreślenie potęgi i w pewnym sensie przedłużenie operatywnych dyspozycji jednostki. W drugim natomiast stadium przedmioty te powinny być uznane za autonomiczną część naszego tła życiowego, naszego otoczenia, naszego środowiska.¹

Milczenie i bezosobowość zostają zastąpione przez dialog, jednocześnie przedmiot traci swą anonimowość, ponieważ wraz ze zdaniem sobie sprawy z jego estetycznej struktury dostrzegamy jego formę, czyli utrata anonimowości połączona jest z utratą przypadkowości. Na tym etapie wewnątrz sztuczne nabiera zhumanizowanego nacechowania, będącego podstawowym elementem różniącym go od przedmiotów naturalnych. Wewnątrz sztuczne jest domeną przewidywalności, stanowi bowiem pewien schemat organizacyjny brył i płaszczyzn (Ingarden używa terminu 'ze-

¹G. D o r f l e s: Człowiek zwielokrotniony. Tłum. T. J e k i e l i I. W o j n a r. Warszawa 1974, s. 182.

strój'), który jest zhierarchizowaniem ważności elementów i ich układaniem, przeciwieństwem naturalnej przypadkowości. Przedmiot sztuczny nacechowany jest przewidywalnością, obiekt naturalny - przypadkowością wynikającą z układu naturalnego lub z bardzo ograniczonej ingerencji człowieka w ujęcie przestrzeni. Roman Ingarden pisał, że różnica między formami architektonicznymi (a więc przedmiotami sztucznymi) a organicznymi (czyli naturalnymi) polega na tym, że pierwsze

[...] są konkretyzacjami regularnych abstrakcyjnych tworów geometrycznych, tak dobranych, żeby ich rozmieszczenie przy ich występowaniu w realnych ciężkich masach [...] zachowywało prawa statyki ciał sztywnych [...],

podczas gdy w przypadku kształtów organicznych

mimo wszelkich zjawisk, np. symetrii, która pojawia się w świecie organicznym, zasadą jest raczej szczególna nieregularność.²

Przewidywalność struktur sztucznych stanowi podstawę ich reprodukcji, stąd w przypadku przedmiotów nieorganicznych można mówić o ich serialności lub że nie są unikatowe, w przeciwieństwie do oryginalnej budowy przedmiotów naturalnych. Serialność obiektów, a więc także i wnętrz sztucznych, jest jednym z elementów ich zhumanizowanego nacechowania, gdyż zaspokajają one podstawową ludzką potrzebę twórczenia według wykształconego już wzorca, potrzebę powielania uznanych form. Działanie obiektów sztucznych opiera się na

[...] prawie powtarzania, mnożenia, rozpowszechniania form, które nadają poszczególnym dziedzinom naszej rzeczywistości cechy prawidłowości i uporządkowania.³

²R. Ingarden: Studia z estetyki..., s. 148.

³M. Porębski: Ikonosfera. Warszawa 1971, s. 192.

Wymiar, w jakim istnieją przedmioty sztuczne, jest głównie wymia-
rem czasowym, ograniczonym nie tyle ostatecznym rozpadem, ile znacznie
szybszym zdezaktualizowaniem i kresem używalności. Zależność przed-
miot sztuczny - przedmiot naturalny przypomina do pewnego stopnia sto-
sunek przemysłu i rzemiosła, w którym cechą szczególną przedmiotu
przemysłowego jest

[...] jego nietrwałość, przedwczesna dezaktualizacja jego
formy, uzależnionej bardziej od praw rynku niż od czynni-
ków technicznych.⁴

Sumując można powiedzieć, że podczas gdy przedmiot sztuczny jest
domeną przewidywalności, zhumanizowanego nacechowania (autorstwo),
serialności i temporalności, przedmiot naturalny charakteryzowany jest
przez anonimowość, przypadkowość, unikalność i atemporalność. Zazna-
czyć trzeba jednakże, że wewnątrz sztuczne ze względu na jakość uży-
tego do jego stworzenia materiału (mury, cement) ma znacznie przedłu-
żony czas aktualności, co zbliża sposób, w jaki go odbieramy, do spo-
sobu percepcji przedmiotu naturalnego, a więc nadaje mu pewien as-
pekt atemporalności.

Ta ostatnia uwaga sugeruje możliwość zaistnienia sytuacji, w któ-
rej cechy WNEŹRZA i ZEWNĘTRZA, czyli sztuczności i naturalności, mo-
głyby ulec zbliżeniu lub nawet przemieszanu. Rodzi się więc problem
znaczenia WNEŹRZA i ZEWNĘTRZA, a raczej rozmaitych poziomów znacze-
nia, które mogą się pojawić.

Spróbujmy spojrzeć na kilka przykładów. Na obrazie Abrahama Jans-
sensa, przedstawiającym typową scenę mitologiczną w naturalnej sce-
nerii, przy uważniejszej obserwacji uderza fragment, w którym autor
zbudował WNEŹRZE z wszystkich typowych elementów ZEWNĘTRZA. Postać
kobieca wynurza się z lasu uformowanego na kształt nawy lub groty;

⁴G. D o r f l e s: Człowiek zwielokrotniony..., s. 182.

ZEWNĘTRZU, lub raczej jego elementom spełniającym wszelkie wymagania 'naturalności': przypadkowość, nieregularność, anonimowość i atemporalność, nadana została funkcja WNĘTRZA, ujmującego przestrzeń w sposób zamknięty i regularny. Podobnie przedstawił malarz także plan pierwszy, na którym nawet niemal sylwetowo potraktował 'ściany' boczne układającej się we WNĘTRZE natury. Nastąpiło więc przemieszanie cech, możliwe dzięki ujęciu przestrzeni w sposób klasyczny, w którym zamknięcie przestrzeni pozostaje w znacznym stopniu umowne. Przywołać tu można liczne przykłady świątyń greckich wytworzonych przez sztukę, według której architektura to nie ograniczanie, a modelowanie przestrzeni z wykorzystaniem form naturalnych przetworzonych w sztuczną regularność. Zachodzi tu proces uczynienia natury elementem architektury.

Władysław Tatarkiewicz, zestawiając architekturę renesansową z klasyczną grecką, pisał:

Sama koncepcja architektury była teraz cokolwiek inna niż w Grecji, wtedy była ujęciem przestrzeni, a teraz także wystrojem powierzchni, ozdobą ścian. Kolumna była w Grecji elementem przestrzeni, a architekci renesansowi zrobili z niej element ściany [...]⁵

W antyku doszło do maksymalnego zbliżenia WNĘTRZA i ZEWNĘTRZA, sztuczności i naturalności, które później pozwoliło pewnym kulturom artystycznym na budowanie WNĘTRZ, które nie przestały funkcjonować w potocznym znaczeniu jako ZEWNĘTRZE. Zbliżenie to jest oparte na pierwotnej tożsamości formy naturalnej i sztucznej.

[...] stosowanie kolumny w dziele architektonicznym jest pierwotnie przeniesieniem kształtu organicznego pnia do architektury. Ale zarazem jesteśmy od razu świadkami tego,

⁵W. Tatarkiewicz: Estetyka nowożytna. Warszawa 1967, s. 64.

BUS

jak nieregularny kształt pnia w kolumnie [...] idealizuje się, nabiera regularności, dostosowuje się do form czystej geometrii [...] ⁶

Przeczuć oryginalnej, pierwotnej analogii między formami naturalnymi składającymi się na ZEWNĘTRZNE a sztucznymi konstytuującymi WNEĘTRZNE, analogii pozwalającej na wymienianie pewnych elementów jednego zbioru na inne elementy należące do przeciwbioru, towarzyszy teorii architektury od dawna. Witruwiusz, świadomy rozłamu między tymi dwoma światami, przeciwstawiając się motywom naturalnym w konstrukcjach budowli, pisał:

Na miejsce kolumn umieszcza się trzciny, na miejsce frontonów małowiny z fryzowanymi liśćmi [...] z łodyg wyłaniają się postacie [...] Są to wszystko rzeczy, których nie ma, nie może być i nigdy nie było. Jakże trzcina mogłaby podtrzymywać dach [...] Jakże słabe i wiotkie łodygi mogłyby z siebie wyłaniać całe postacie? ⁷

Choć pierwotnie dwa elementy są tożsame, jednak kolumna przeciwstawia się drzewu, ład - nieporządkowi, geometria i sztuka - naturze, innymi słowy - architektura zaprzecza żywiołowi naturalnemu poprzez swoją idealność. Czytamy o tym wyraźnie w "Pieśni kolumn" Paula Valéry'ego:

By księżyc przybladł silniej,
By słońcem wzgardził ranek,
Wyglądono nas pilnie
Niż paznokcie kapłanek! ⁸

⁶R. I n g a r d e n: Studia z estetyki..., s. 148.

⁷Cytowane za W. T a t a r k i e w i c z: Estetyka starożytna. Warszawa 1962, s. 326.

⁸P. V a l é r y: Poezje. Wybór i oprac. R. K o ł o n i e c k i. Warszawa 1975, s. 89.

Mimo tego, że w świątyniach greckich dominowała architektura oparta na maksymalnie bliskim przedmiotom naturalnym aspekcie modelowania przestrzeni, były one odbierane jako wnętrza, ponieważ do istoty bóstwa należy żądanie istnienia miejsc, które wyróżnione w jakikolwiek sposób z ZEWNĘTRZA sprzyjałyby skupieniu kultowemu. Kontakt z zewnątrz ma w tym przypadku charakter zbliżony do ciągłości, jest pozbawiony nagłych skoków, odmierzany jedynie regularnym rytmem kolumn, tak że jedynym pograniczem między WNĘTRZEM a ZEWNĘTRZEM staje się abstrakcyjna koncepcja regularności i symetrii. Świat w tym układzie tworzy continuum modelowane jedynie przez analogię form.

W przypadku świątyń chrześcijańskich zasadą organizacji przestrzeni nie jest już modelowanie, lecz ograniczenie, czyli poddanie się nie abstrakcyjnej symetrii, lecz realnej presji powierzchni dzielących przestrzeń. Status Braci Mniejszych z 1260 roku nakazywał,

by bezwzględnie w budowlach unikać zbytku, malowideł, rzeźb, okien, kolumn i podobnych rzeczy, a także by nie dawać im długości, szerokości i wysokości, które by w danych warunkach były przesadne [...] także nie powinno być witraży z przedstawieniami czy malowidłami [...] ⁹

Ta architektura nagich ścian i ciężkości, choć zmodyfikowana zasadniczo transcendentną strzelistością gotyku, tworzyła WNĘTRZE poprzez gwałtowne oddzielenie go od ZEWNĘTRZA, co przyniosło w efekcie nowy rodzaj relacji tych dwóch sfer. Świat staje się w tej koncepcji wycinkowy, ZEWNĘTRZE ogranicza się do obszaru ujętego w ramy okna lub drzwi. Totalność wizji świata ustąpiła miejsca reprezentatywności wycinka rzeczywistości, która staje się próbka, modelem świata. Człowiek roztopiony w świetle został zastąpiony przez jednostkę, której świadomość zajmuje się badaniem i przeżywaniem tego, co ukazuje się

⁹W. T a t a r k i e w i c z: Estetyka średniowieczna. Warszawa 1962, s. 202.

w oknie, jako wzorca traktowanego umownie jako rzeczywistość. Aby ogarnąć całość, należało uciec się do symbolu, którym najczęściej było samo wnętrze, odcięte całkowicie od zewnętrżności, a więc mogące pełnić wobec niej funkcje substytutatywne. O kościele w Fecamp pisano w "Epistola Baldrici ad Fiscanneses Monachos", że "nazywany bywa bramą nieba i pałacem samego Boga"¹⁰, a jeszcze Pseudo-Dionizy utrzymywał w myśl swej teorii "rzeczy widzialnych będących obrazem rzeczy niewidzialnych", że świątynia jest symbolem całego kosmosu, gdzie dach zastępuje niebo, a łuki kopuły - cztery strony świata. Mamy tu do czynienia jakby z nawrotem do paleolitycznego WNEŹTRZA jako całości, gdzie jaskinia "pozostając wyodrębnioną częścią świata reprezentuje jego całość, więcej, jest tą całością"¹¹, lecz nawrót ten dokonany po wprowadzeniu okna realizuje się nie na płaszczyźnie dosłowności, lecz głównie symboliczności.

WNEŹTRZE jako całość było w paleolicie koniecznością, w sztuce romańskiej czy gotyckiej - tylko dobrowolnym wyborem symbolu. Skoro, jak pisał Lewis Mumford,

Szkłana szyba ujmowała świat w ramy, umożliwiała pełniejszą obserwację pewnych elementów rzeczywistości, skupiała uwagę na ściśle określonym polu, ograniczonym okienną ramą [...]¹²,

to rezygnacja z tego narzędzia poznawczego stanowiła zwrot w kierunku poszukiwania modelu świata we WNEŹTRZU. Niemniej chodzi tu o skonstruowanie modelu rzeczywistości umieszczanego raz na zewnątrz, raz wewnątrz na podstawie ograniczania przestrzeni, a nie o zasadnicze odczucie całości świata powstające w wyniku modelowania przestrzeni.

¹⁰ Ibid., s. 204.

¹¹ M. P o r ę b s k i: Ikonosfera..., s. 188.

¹² L. M u m f o r d: Technika a cywilizacja. Warszawa 1966, s. 104.

W obu przypadkach istotny pozostaje problem komunikacji WNEŹRZA z ZEWNĘTRZEM, który w pierwszym kręgu określiliśmy jako fragmentaryczny, w drugim - jako ciągły; w pierwszym wypadku można mówić o wielkiej odległości WNEŹRZA od ZEWNĘTRZA, który to dystans w drugiej koncepcji jest zmniejszony do minimum.

Pozostaje do ustalenia, czy ZEWNĘTRZE jako twór całkowicie naturalny może pełnić funkcję WNEŹRZA. Interesujący punkt widzenia prezentuje w tym względzie Roman Ingarden, który w swych studiach o przedmiotach architektonicznych stwierdzał:

[...] w zasadzie każda budowla, a nawet każdy w przyrodzie znajdujący się przedmiot nie zmieniony działalnością człowieka, np. jakiś gaj, las czy polana itp., mógłby przez dokonanie się odpowiednich aktów stać się kościołem [...]¹³

Każda formacja naturalna wyposażona w imitującą sztuczne oddzielenie organizację obiektów nie stworzonych przez człowieka może być odbierana jako WNEŹRZE z racji wyznaczonych jej funkcji. W średnio-wiecznym angielskim romansie "Sir Gawayne and The Grene Knight" istotną rolę odgrywa Zielona Kaplica (Grene Chapel), która w istocie nie jest niczym innym jak otoczonym przez drzewa wzgórzem z niewielkim źródłem.

W wierszu Charlesa Baudelaire'a "Opętanie" czytamy:

Puszcze leśne, jak katedr - straszne wasze łona,
Wyjecie jak organy, w ręce waszych toni
W tych przybytkach żałoby, gdzie łkanie nie kona
Echo waszych ponurych »De Profundis« dzwoni.¹⁴

¹³R. Ingarden: Studia z estetyki..., s. 125.

¹⁴Ch. Baudelaire: Kwiaty zła. Oprac. M. Jastrun. Warszawa 1973, s. 86. Wszystkie cytowane dalej fragmenty poezji Ch. Baudelaire'a z tomu Kwiaty zła pochodzą z tegoż wydania.

Podobny, choć znacznie mniej dramatyczny, jest obraz przedstawiony przez Leopolda Staffa:

Choć las jest uroczystą, podniosłą świątynią
co w swej uroczy
Wszystkie błagania, prośby i westchnienia zmieści,
Zbyt głęboki jest, gdy się w nim cisze uczynią -
Groźnie proroczy,
Gdy w kapłańskim pokłonie drzew tajnią szeleści.¹⁵

Ujęcie przestrzeni w naturalne ramy nie ograniczało się do wnętrza spełniającego funkcje religijne. Wymodelowania przestrzeni tak, by tworzyła ona umowne wnętrza mogące stanowić substytut wnętrza architektonicznego, nie są rzadkością. Jeszcze z pewnymi postaciami i sytuacjami mitologicznymi wiązał je Jan Kochanowski:

Pod Parnasem, gdzie strumień sławnej wody bieży,
Łąka prawie na schód pochodzista leży,
Którą zewsząd rozliczne drzewa otoczyły
Podawając ku ziemi cień w gorąco miły.
Tam było widać stoły z kamienia ciosane,
Widać i ławy krętnym bluszczem przyodziane [...]¹⁶,

lecz już tylko z przemyślną funkcjonalnością Stanisław Trembecki, pisząc:

Z dębu w leśnej odzieży ułożona sala
Zasłaniając przepaści, gorzką myśl oddala.¹⁷

¹⁵L. S t a f f: Wiejski kościółek z tomu Ścieżki polne (1919).
W: L. S t a f f: Wiersze zebrane. Warszawa 1955. T. 3, s. 313.

¹⁶J. K o c h a n o w s k i: Dzieła polskie. Oprac. J. K r z y-
ż a n o w s k i. T. 3. Warszawa 1953, s. 27.

¹⁷S. T r e m b e c k i: Pisma wszystkie. Warszawa 1953. T. 2, s. 12.

Z biegiem czasu umowność założeń przestrzennych zmniejszyła się, tzn. symboliczna wartość przedmiotów naturalnych ustąpiła miejsca ich sfunkcjonalizowaniu - przesłanianiu i cienistości. Tak jawiła się ona osiemnastowiecznemu walijskiemu poecie, który pisał:

Gloomy am I, oppressed and sad; love is not for me while winter lasts, until May comes to make the hedges green with its green veil over every lovely greenwood. There I have got a merry dwelling-place, a green pride of green leaves, a bright joy to the heart, in the glade of darkness, thick-grown path-ways, well-rounded and trim, a pleasant paling [...]. It has a fine porch of soft bushes; and on the ground green field clover.¹⁸

Obydwie te cechy odnajdujemy w cytowanych wyżej fragmentach utworów J. Kochanowskiego i S. Trembeckiego. Drzewo, las czy roślinność, stanowiące podstawowy budulec w nawrocie do najpierwotniejszych wzorów form architektonicznych, nie są przecież pozbawione uzupełnień. W "Sofiówce" Trembecki stworzył wnętrza naturalne z kaskady wodnej:

A na rzucenie z procy czworogranną miarą
 Leży ucieczka pewna udreczonych skwara
 Gmach ten z miąszszego muru, od wierzchu do dołu
 Z płynącego namiotem okryto żywiołu.¹⁹

Substytutem ścian jest przesłanianie, dachu - cienistość. W manierystycznym obrazie Abrahama Janssensa obydwa naturalne wnętrza spełniają te wymagania. Przesłanianie gra tu rolę wyznaczoną przez kryterium intymności, czyli funkcjonuje jako nakaz archetypowy czuwający nad odosobnieniem, indywidualnością, prywatnością człowieka, przy

¹⁸I. Morgan cytowany za K.H. Jackson: A Celtic Miscellany. Harmondsworth 1971, s. 82.

¹⁹S. Trembecki: Pisma wszystkie..., s. 13.

czym sam układ obrazu, znamieny dla mentalności manierystycznej, ka-
 że przesłanianiu zetrzeć się z tendencją moralnie przeciwną - z eks-
 hibicjonizmem. Wnętrze naturalne ma w swej istocie załączek niepokoju
 wynikający z niepewności i wątpliwości funkcji przesłaniania. Janssens,
 szczerze zabudowując boki ('ściany' umownego wnętrza), pozostawia
 otwarte szeroko, jakby drzwi, środkowe pole płótna, niejako zachę-
 cając ciekawe, niezbyt dyskretnie oczy. We wnętrzu naturalnym istnieje
 więc osłabiona funkcja przesłaniania niepostrzeżenia, dając w re-
 zultacie moralny konflikt intymności i ekshibicjonizmu, dobrej skry-
 tości i manifestacyjnej ostentacji, prywatności i publicznej wiado-
 mości. Tytuł obrazu Janssensa nie mógł być lepiej sformułowany²⁰.

Wnętrze naturalnemu zdaje się towarzyszyć związany z nim w wielu
 wypadkach charakter zdradzenia, wyjawienia, dotarcia ogólniej - wpro-
 wadzenia w pewną tajemnicę. Niezwykle popularny motyw Zuzanny i star-
 ców, apokryficznej historii będącej dodatkiem do "Starego Testamen-
 tu", a wyprowadzający się z początkowych wersetów księgi Daniela, jest
 ilustracją moralnej nauki o surowości kary dla profanów uzurpujących
 sobie prawa do tajemnicy. Trzy, bodaj najbardziej znane obrazy opar-
 te na tej przypowieści, Lorenza Lotta (1480-1556), Jacopo Tintoretto
 (1518-1594) i Guercina (1591-1666), wykazują znamienne zmniejszanie
 się stopnia nasycenia architektonicznością, wnętrzem sztucznym, mało
 zgoła w odczuciu autorów zdatnym do przekazania nauki moralnej.

Wnętrze architektoniczne pozbawione jest bowiem dialektycznego na-
 pięcia między tajemnicą a możliwością jej wyjawienia. Przebywając we
 wnętrzu sztucznym, przez drzwi i okna panujemy - przynajmniej teore-
 tycznie - nad ZEWNĘTRZEM, wyznaczając mu ostre granice. Wnętrze na-
 turalne ze swym rozmytym, przenikalnym konturem narzuca czujność i
 możliwość każdorazowego zdradzenia tajemnicy. W swojej wersji histo-

²⁰ Tytuł płótna znajdującego się w kolekcji budapesztańskiej brzmi:
 Diana entdeckt Kallistos Schwangerschaft. Obraz omawia pobieżnie M.
 H a r a s z t i - T a k a c s w swej pracy: Die Manieristen. Buda-
 pest 1968, s. 34.

rii o Zuzannie Kochanowski również umieścił sytuację w "sadzie", który - choć maksymalnie zgeometryzowany ("Przy pałacu był sad piękny, murem otoczony / Kędy pojrzał, wszytek na pięć grani usadzony") i wyposażony w elementy architektury ("ogrodne drzwi")²¹ - zachowuje jednak siłę naturalności opartą na nieprzewidywalności struktury, nie-regularności postępowania. Ostateczna kara została wymierzona starcom, gdyż nie potrafili zgodnie wymienić drzewa, pod którym miało się dokonać złamanie rytuału.

We wzmiankowanym już czternastowiecznym poemacie "Sir Gawayne and The Grene Knight" ambiwalencja wnętrza sztucznego (architektonicznego) i naturalnego jest szczególnie dobrze widoczna. Architektura symbolizująca skonwencjonalizowany, **regularny, przewidywalny** obrządek miłości dworskiej zderza się z naturą, królestwem Zielonego Rycerza, pełniącego w jej wnętrzu ceremonialne funkcje myśliwskie²². Oba światy spotykają się w rytuale współwymiany darów, konfrontacji obydwóch porządków, który z wolna wraz z porażką sir Gawayne'a zmienia się w proces inicjacji tegoż w tajemnice natury. Zielona Kaplica staje się miejscem, w którym położono kres bezkarności w oszukiwaniu natury. Krytyk pisał:

[...] the poet's awareness of the generic forces of life and growth and richness and energy [...] realizes itself in the image of the Green Knight. He testifies to an assumption that moral behaviour, though of vast importance, is subservient to and dependent on something even more primary - creative energy.²³

²¹ Cytaty według J. Kochanowskiego: Dzieła polskie. Oprac. J. Krzyżanowski. T. 2. Warszawa 1976, s. 94-100.

²² Jest to myślistwo pełniące przede wszystkim funkcje rytualne, bez którego natura pozbawiona byłaby wpływu na swe własne losy.

²³ F. Berryl: Sir Gawayne and The Grene Knight. W: The Penguin Guide to English Literature. Ed. B. Ford. Harmondsworth 1972. T. 1, s. 156.

Wnętrze naturalne jest także wyposażone w atrybuty tajemniczości czarnej magii:

(2187) Here might about midnight

(2188) The Dele²⁴ his matinees telle!

(F. Berry: Sir Gawayne and The Grene Knight)

W opisie Zielonej Kaplicy czytamy zaś, że było to nie tylko wzgórze opodal strumienia ("A balg berg bi a booke", wers 2172), który toczył się gwałtownie tuż obok ("The borne blubred therine, as hit boi led hade", 2174), lecz także miejsce utajonego zejścia pod ziemię:

(2178) Thenne he bowes to the berge ...

(2179) Hit hade a hole on the ende and on ayther side,

(2180) And overgroven with gresse ...

(2181) And al was holwe unwith nobot on olde cave.²⁵

(F. Berry: Sir Gawayne and The Grene Knight)

W utworze tym WNEȚRZE zostało utworzone przez żywioły (ziemia, woda) oraz przez spenetrowanie wnętrza ziemi, stanowi więc miejsce idealnie nadające się do inicjacyjnych rytuałów, w którym nasiloną funkcja przesłaniania umożliwia maksymalnie długie utrzymanie tajemnicy.

O tym, że wydarzenia opisane przez anonimowego poetę są istotnie procesami inicjacyjnymi odbywanymi w miejscu przygotowanym do tego aktem intencjonalnym, przekonuje sposób, w jaki Gawayne wprowadzony został w rytm natury. Z trzech ciosów toporem w kark dwa nie pozostawiają nawet śladu, trzeci pozostawia szramę; namiastce śmierci odpowiada tu namiastka zmartwychwstania w porządku natury. Tworzy się rytuał zamkniętego kręgu, do którego "wstąpić mogą jedynie kandydaci

²⁴ Średnioangielski odpowiednik słowa "devil".

²⁵ W wersji współczesnej wers ten brzmi: "And all was hollow inside, nothing but an old cave".

po przejściu pozornego zabicia i wskrzeszenia"²⁶. Powyższą tezę George Frazer uzupełnił licznymi przykładami.

Wnętrze naturalne jest więc konsekrowane pewną tajemnicą wymagającą inicjacji. Oczywiście, również wnętrze sztuczne może pełnić funkcję sanktuarium, jednakże zachodzi tu pewna istotna różnica. Otóż konstruowanie przestrzeni architektonicznej w myśl zasad regularności i przewidywalności jest wbudowywaniem tajemnicy w pewien model świata, wznoszony jako jego symbol i ucieleśnienie. Budowla i wnętrze stają się wtedy niezwykle skomplikowanym znakiem. Jak pisze Władysław Tarkiewicz, traktowano je jako "potrójny symbol":

Najpierw, jak to wskazuje [...] hymn na katedrę w Edessie, świątynia była symbolem Boga w Trójcy św.; dlatego miała trzy jednakowe fasady, a »jedyne światło« dostawało się do jej chóru 3 oknami. Po drugie, była symbolem Kościoła założonego przez Chrystusa. Po trzecie, świątynia była symbolem kosmosu.²⁷

W tak strukturalnie skonstruowanym modelu wszechświata panuje ludzkie wyobrażenie sobie kosmosu, stąd WNEȚRZE sztuczne jest wynikiem takiej postawy poznawczej, która obserwację uzupełnia imitacją, model hipotetyczny tworzy się w drodze naśladowania. Architektura imituje naturę, wnętrze naśladuje kosmos. WNEȚRZE naturalne nie podlega - do pewnego stopnia - ludzkiemu wyobrażeniu. Do pewnego stopnia, ponieważ w jednym i drugim przypadku chodzi przecież o doświadczenie przestrzeni, a nie o jej geometryczne, obiektywne ujęcie. WNEȚRZE naturalne nie stanowi imitacyjnego modelu świata, lecz jest wyrazem czynnej akceptacji kosmosu przez człowieka. Stąd też WNEȚRZE przestaje być znakiem o "trojakim stopniu symboliki", a staje się prostym znakiem na odgraniczenie jednej przestrzeni od drugiej. Modelowość świa-

²⁶G. F r a z e r: Złota gałąź. Warszawa 1971. T. 2, s. 351.

²⁷W. T a t a r k i e w i c z: Estetyka średniowieczna..., s. 41.

ta w ujęciu architektonicznym znajduje swój inwariant w zasygnalizowaniu nieciągłości przestrzeni wyznaczonej pewnym aktem intencjonalnym. I tak:

[...] w zasadzie każda budowla, a nawet każdy w przyrodzie znajdujący się przedmiot nie zmieniony działalnością człowieka, np. jakiś gaj, las czy polana itp., mógłby przez dokonanie się odpowiednich aktów stać się kościołem [...]²⁸

Następuje więc postawienie znaku równości między WNETRZEM a światem. Gdy pojawia się akt intencjonalny²⁹ lub - według ujęcia Mircea Eliade - "znak" wprowadzający "element absolutny i kładący kres względności i nieładowi"³⁰, "następuje objawienie tego, co rzeczywiste, świat może zaistnieć"³¹. Gdy WNETRZE sztuczne jest w swym charakterze metaforyczne, WNETRZE naturalne narzuca się jako metonimia.

Sumując, WNETRZE naturalne jest z reguły miejscem tajemnicy (religijnej, obyczajowej, moralnej itp.), której doniosłość jest oczywiście bardzo różnorodna - od tajemnic kosmosu po błahsze sekrety - mierzona odpowiednim rytuałem (od rytuału wprowadzenia w rytm natury, po rytuał towarzyski w ogrodowych wnętrzach XVIII wieku), przy czym z tajemnicą wiąże się dialektycznie podglądanie, nawet pewien ekshibicjonizm przy pełnych pozorach intymności. Stąd zamknięcie jest tu w ogóle konieczne, zatem i kontakt z ZEWNĘTRZEM zachowuje większą

²⁸ R. Ingarden: *Studia z estetyki...*, s. 125.

²⁹ Definicję tego pojęcia umieszcza R. Ingarden w wyżej cytowanym dziele, s. 125.

³⁰ M. Eliade cytuje interesujący fragment pracy H. Seldima y r a: *Die Entstehung der Kathedrale*: "Cztery części wnętrza kościelnego symbolizują 4 strony świata. Wnętrze kościoła to wszechświat. Ołtarz to raj położony na wschodzie. Carskie wrota właściwego sanktuarium nazywano także bramą raju [...] Zachód natomiast jest okolicą uroków, żałoby, śmierci, wieczystym przybytkiem umarłych, którzy czekają na zmartwychwstanie i sądu ostatecznego. Środek gmachu to ziemia." M. Eliade: *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów. Wybór i wstęp M. Czerwinski. Tłum. A. Tarkiewicz*. Warszawa 1974, s. 81-82.

³¹ Ibid., s. 83.

ciągłość, zamknięcie zastąpione jest przez przesłanianie. Pozostałości tego stanu rzeczy, dalekie oddźwięki WNEŹRZA naturalnego z jego pozorną intymnością odnajdziemy jeszcze w architekturach, których tradycja rozmywa granicę między 'wewnątrz' a 'na zewnątrz'. Klasyczny przykład stanowić może japońska architektura (szczególnie okresu Heian), gdzie

kratownice odgradzały komnatę od otwartej werandy, w ciepłe dni kratownice te można było usunąć i podciągać bambusowe zasłony, tak że komnata stawała się nieomal częścią ogrodu.³²

Cierpliwy czytelnik jednej z 54 ksiąg tradycyjnej "Opowieści o księciu Genji" odnajdzie w niej epizod pouczający o zwodniczej intymności takiego wnętrza. Damy dworu ukryte za kratownicami poznają sekrety swych zwierzchników. Musiało to być rzeczą zwykłą, gdyż

żadna architektura nie sprzyjała bardziej wścibskim podsłuchującym czy podglądającym [...] Pojęcie »kaimamiru« (dosłownie »podglądanie przez płot«) przewija się w całej ówczesnej architekturze, a niejedna fabuła obraca się wokół podsłuchanej rozmowy lub dotyczy młodych niewiast podglądanych zza kraty przez przedsiębiorczych panów.³³

Mamy więc do czynienia ze swoistym "domem nieomowym", którego obecność stwierdzają badacze np. w liryce Aleksandra Błoka i Maryny Cwietajewej.³⁴

Tak czy inaczej, WNEŹRZE uformowane z elementów ZEWNĘRZA jest domem pewnej świętości i ustronności, przy czym wydaje się, iż to wła-

³²J. M o r r i s: Świat księcia promienistego. Warszawa 1973, s. 43.

³³Ibid., s. 44.

³⁴Por. Z. M i n c: Przestrzeń artystyczna w liryce Błoka. W: Semiotyka kultury. Wybór i oprac. E. J a n u s, M. R. M a y e n o w a. Przedm. S. Ż ó ł k i e w s k i. Warszawa 1975, s. 341.

śnie z potencjalnej możliwości profanacji czy interwencji sił ZEWNE-
TRZA WNEȚRZE takie wywodzi część swej mocy. Skoro łał życia codzien-
nego wprowadza do niego monotonię, łatwą przewidywalność, zbroi go w
rutynę i pewien rodzaj zniechęcenia, zadaniem Święta jest wprowadze-
nie doń elementu przeciwnego, pierwiastka wyzycia się, doprowadzić
do wystawienia na szwank łału i systemu norm. Istotą Święta jest wpro-
wadzenie napięcia między porządkiem a chaosem, między siłami, któ-
rych działanie znamy i kóntrolujemy, a siłami, które objawić się ma-
ją jako zaskoczenie, między formą a bezforemnością. To, co pozostaje
w ciągu czasu świeckiego ograniczone i związane, Święto wyprowadza
na zewnątrz i zwalnia z rygorów. We wspomnianej już symbolice świą-
tyni nieobojętną rolę odgrywało odniesienie WNEȚRZA budowli do ele-
mentów zewnętrznych, np. stron świata, jakby osłabiające ściany i sta-
nowiące substytut naturalnego przesłaniania. Umożliwia to zaistnie-
nie i speźnienie Święta przez symboliczne wprowadzenie żywiołowego
elementu sakralnego stojącego w dialektycznym związku ze spokojem i
łałem WNEȚRZA. Nawet tradycyjne odpusty znaczą jako Święto dopiero
na zewnątrz, a nie wewnątrz kościoła, nie mówiąc już o starożytnych
obzędach i rytach misteryjnych. Miejsce odprawiania święta stanowi
enklawę poprzez - paradoksalnie - wyłączość, która jest nieustan-
nie zagrożona, narażona na odkrycie. Istotą jest tu przecieź ofiara
i akt wszechobejmujący, a zatem rozszerzający, a nie zawężający sfe-
rę działania święta, niezależnie od tego, czy chodzi o zbawienny dla
kosmosu czyn heroiczny Chrystusa, czy o zademonstrowanie kłosa zbo-
ża, którym miała pokryć się cała ziemia w wyniku związku eleuzyjskie-
go. Święto wyłania się jako moc zewnętrzna rozkładająca czasowo łał
typowy dla wewnętrzności.

Młkiej ciągłości święto przeciwstawia bowiem wybuchowość;
powszedniemu powtarzaniu tych samych zajęć i trosk - frene-
tyczne uniesienie; spokojnym pracom, gdy każdy trzdzi się
na własną rękę - potężne technienie zbiorowego szaku [...]

Sakralny okres życia społecznego odznacza się właśnie tym, że reguły ulegają wtedy zawieszeniu, a zaleca się niejako pełną swobodę.³⁵

ZEWNĘTRZE stanowi zatem żywioł Święta, zewnątrz wyposażone w takie cechy, by nie stwarzało poczucia totalnej obcości. Stąd budowano z jego elementów pozorne odcięcie, które kojarzą przesłanianie z ekshibicjonizmem. W modnym angielskim ogrodzie, w którym żona modna rozmyśla "nad nieszczęściem Pameli albo Heloizy", oba te elementy były równie ważne. Dla snobistycznej właścicielki ogrodu drugi przypuszczalnie przeważał nad pierwszym.

Trzeba było na poły manierystycznej w swej proveniencji sztuki Andrew Marvella, by wyrazić owo paradoksalne w swej istocie połączenie bezpieczeństwa warunkowanego zagrożeniem, ład uobwarowanego chaosem, wolności podbudowanej ograniczeniem. W powstałym w połowie XVII stulecia poemacie "Upon Appleton House, to My Lord Fairfax"³⁶ archetypiczne wyobrażenie cnót przebywających w ściśle strzeżonym wnętrzu leży u podstaw konstrukcji utworu. W opisie ogrodu i domu lorda Fairfaxa czytamy:

- (96) Within this holy leisure we
- (97) Live innocently as you see.
- (98) These Walls restrain the World without,
- (99) But hedge our Liberty about.
- (100) These Bars inclose that wider Den
- (101) Of those wild Creatures, called Men.

(A. Marvell: Upon Appleton House, to My Lord Fairfax)

³⁵R. C a l l o i s: Żywioł i ład. Warszawa 1973, s. 123-125.

³⁶A. M a r v e l l: Upon Appleton House, to My Lord Fairfax. W: A. M a r v e l l: The Complete Poems. Ed. E.S. D o n n o. Harmondsworth 1972. Wszystkie pozostałe cytaty poematu A. Marvella zostały zaczerpnięte z tego wydania.

Za obrazem tym stoi, oczywiście, tradycja ogrodu biblijnego, ale też nie on sam jest najistotniejszy, lecz sposób jego ukazania. Andrew Marvell odnosi do ogrodu i domu słowo "leisure", co od razu stawia je w oczywistej opozycji do codzienności, do której pasują terminy 'praca', 'mózg' itp. Ów podtekst ogrodu wzmocniony został przysłówkiem "innocently" otwarcie nawiązującym do sakralności terenu umożliwiającego wyjątkową cnotliwość, terenu, co do którego sakralnego charakteru jest całkowicie przekonany, skoro obdarza go przymiotnikiem "holy". Wrażenie przerwanej ciągłości w świeckim continuum rzeczywistości, w której istnieje dziura "niewinności świętego wytworzenia", przyświadczone zostało w następnych dwóch wersach. Dom i ogród funkcjonują najwyraźniej na linii napięcia między czasem świętym a czasem świeckim i równocześnie stanowią sferę wolności, w której uczestniczymy na zasadzie inicjacji w naturę, skontrastowanej z działaniem artysty. Moralne dostojenie odpowiada warunkom Edenu, gdzie natura jako sztuka, czyli dzieło Boga, triumfuje nad sztuką natury, czyli dziełem człowieka. Komentarz do zalet ogrodu Fairfaxa zawiera następujące znaczące stwierdzenie:

- (75) But Nature here hath been so free
- (76) As if she said leave this to me.
- (77) Art would more neatly have defac'd
- (78) What she had laid so sweetly wast.
- (79) In fragrant Gardens, Shaddy Woods,
- (80) Deep Meadows, transparent Floods.

(A. Marvell: Upon Appleton House, to My Lord Fairfax)

Zarówno dom, jak i ogród noszą przy tym zawsze znamię zamknięcia, stając wyspą w nieustannej dialektyce dobra i zła (inaczej, przerwę świętą w świeckim continuum).

(321) Oh, Thou that dear and happy Isle

(322) The Garden of the World [...]

(A. Marvell: Upon Appleton House, to My Lord Fairfax)

W tej apostrofie do właściciela Appleton House zawiera się utożsamienie domu i otaczającego go terenu z ogrodem, który jednoczy WNE-TRZE i ZEWNĘTRZE w jednej sakralnej funkcji. Zasada wolności spleta się tu z podstawową zasadą ograniczenia. To, co uniemożliwia otwartej przestrzeni pełnienie podobnej funkcji, to właśnie jej otwartość, nieograniczoność, totalna zewnętrżność, której dopiero element zamknięcia może nadać funkcję sakralnego spełnienia. W poemacie A. Marvella żenicy pracujący na łąkach i otwartych polach są narzędziem śmierci, emblematem zagrożenia, gdy:

(393) With whistling Sithe, Elbow strong

(394) These Massacre the Grass along.

(A. Marvell: Upon Appleton House, to My Lord Fairfax)

Niczym nie ograniczona zewnętrżność otwartej przestrzeni jest więc niebezpieczna z racji swej nieuchwytności. Oznacza ona codzienną rutynę czy zwyczajowość dni tygodnia (jak chociażby praca na roli we wspomnianym wyżej fragmencie), jednak wiedzie nas nieuchronnie do pewnych stwierdzeń wykraczających poza horyzont codzienności, do konstatacji eschatologicznych. Zewnętrżność ukazuje tutaj swoją pustkę i pierwotność, jest grozą natury w okresie poprzedzającym powołania do istnienia form i kształtów. Zewnątrz jest więc nie tylko domeną świekości w sensie kontrastu z sakralnością przestrzeni ograniczonej, lecz także jest nią dlatego, gdyż stawia pytania niebezpieczne ("overwhelming question", jak pisze Thomas S. Eliot), na które samo odpowiedzieć nie może. Istotą WNE-TRZA jest to, iż stanowi ono odpowiedź na pytanie padające z drugiej strony; w myśl doktryn religijnych dni ładu świeckiego nabierają sensu dopiero w okresie święta, niedziela koronuje sześć dni świeckich. John Henry Newman notuje:

Święty jesteś Panie przez to, że nieskończenie jesteś daleki od wszystkiego prócz siebie samego i niedostępny naszemu poznaniu. Uwielbiam Ciebie, Panie, w tej własnej świętości Twojej i czystości wiecznej, za to, że cała Twoja szczęśliwość pochodzi z wewnątrz, a nic z zewnątrz dotknąć Ciebie nie może.³⁷

Wertując strony poematu Marvella, znajdziemy w nim dokładną ilustrację ZEWNĘTRZA, przestrzeni nie ograniczonej, noszącej w sobie horror vacui, a jednocześnie napawającego obawą, dziedzinę nie znanego, kosmicznego żywiołu. Komentując efekty pracy kosiarzy, Marvell waży się na następujące stwierdzenie:

- (441) This Scene again withdrawing brings
- (442) A new and empty Face of things;
- (443) A levell'd space as smooth and plain,
- (444) As Clothes for Lilly strecht to stain.
- (445) The World when first created sure
- (446) Was such a Table rase and pure.

(A. Marvell: Upon Appleton House, to My Lord Fairfax)

Fragment ten jest interesujący z kilku powodów. Zadbane w nim bowiem ze starannością wykluczającą przypadek o wrażenie nieograniczoności przestrzeni, co w praktyce oznacza zawsze spłaszczenie i wyrównanie terenu dla maksymalnego oddalenia linii horyzontu. Przestrzeń Marvella jest "wyrównana" ("levell'd"), "gładka i równa jak Szata" ("smooth and plain as Clothes"), nadto przyrównana do stołu. Do tak ewokowanego obszaru poeta dodaje niepewność oczekiwania na przybranie formy, pewną mgławicową bezkształtność, w której ukazuje się "puste oblicze Rzeczy" ("empty Face of Things"). Ostatnia przytoczona fraza, pomijając jej poetycką doskonałość, łączy dwa elementy ZEWNĘTRZA, ciąg

³⁷J.H. Newman: Modlitwy i rozmyślenia. Tłum. Z. Kubiak. Warszawa 1967, s. 75.

stanowiący pewną rutynę (rzeczy) i zaskoczenie, lęk wywołany nagłym odsłonięciem ich jałowości, lub znikomości (nowe i puste oblicze). Zagrożenie w stanie profanum ustąpi spokojowi i poczuciu bezpieczeństwa we wnętrzu sacrum. Oczywiście, wnętrze to dość specyficzne, utrzymujące się dzięki utrzymaniu ciągłości z zewnętrżnością, wnętrze typowo ogrodowe:

(601) How safe, methinks, and strong, behind

(602) These Trees have I incamp'd my Mind.

(A. Marvell: Upon Appleton House, to My Lord Fairfax)

Chodzi tu zasadniczo nie tylko o bezpieczeństwo fizyczne, ale przede wszystkim o usunięcie zagrożenia psychicznego, o ostoję dla umysłu, o poczucie wolności na planie duchowym. O tym, iż wnętrze owo jest klasycznie architektoniczne, przekonuje inny fragment, opis lasu:

(505) Dark all without it knits, within

(506) It opens passable and thin;

(507) And it as loose an order grows,

(508) As the Corinthian Porticoes.

(A. Marvell: Upon Appleton House, to My Lord Fairfax)

To, co przeciwstawiono sobie według schematu WEWNĄTRZ - ZEWNĄTRZ ("within - without"), równolegle kontrastuje się jako ład i nieład. W lesie rozpoznajemy - dopuszczając się procesu porządkowania natury - elementy prawidłowościami występowania zbliżone do sztucznych (por. uwagę R. Ingardena o analogii między formą drzewa a kolumną). Pozornie przenosimy porządek sztuczny na obcy mu teren, stwarzając WNEŁTRZE nie odbiegające charakterem od budowli architektonicznych. Porządek, który Andrew Marvell wykrywa wśród drzew, a będący zdaniem

Zygmunta Freuda "pewnego rodzaju przymusem powtarzania"³⁸, oscylował by w stronę rutyny WNE-TRZA, gdyby nie zasada złamania umiaru i proporcji będąca podstawą porządku. Rytm wprowadzony został jedynie po to, by ulec zakłóceniu, podobnie jak w istocie święta leży przekroczenie ustalonych uprzednio norm. "Święto jest dozwolonym, czy raczej nakazanym wykroczeniem, uroczystym pogwałceniem zakazu. Eksces leży w samej naturze święta [...]"³⁹ Podobnie też uformowana we WNE-TRZU natura przekracza ramy sztucznego, świeckiego, przewidywalnego porządku:

(609) Bind me ye Woodbines in your twines,

(610) Curl me about ye gadding Vines,

(611) And oh so close your Circles lace,

(612) That I may never leave this Place.

(A. Marvell: Upon Appleton House, to My Lord Fairfax)

Znaki języka natury stanowią zatem zakodowane sygnały systemu wyższego rzędu kulturowego wskazującego, iż zasadniczym konfliktem, wobec którego organizuje się cały system, jest opozycja własny - obcy. Odczuwając otwartą przestrzeń jako wrogą i obcą, bohater wraca do własnego, zamkniętego "domu", przy czym klaustrofobicznej rutynie wnętrza domowego przeciwdziała wnętrze naturalne, będące - jak już wspomniałem - rodzajem Święta pozwalającego na penetrację obcych sił kosmicznych bez zrywania więzów z własnym światem rzeczywistym.

Owo współgranie czy dialektyka przerażenia i uspokojenia są znamienne dla relacji człowiek - przestrzeń w myśli siedemnastowiecznej, której dwie próby pogodzenia człowieka z nieskończonością są szcze-

³⁸ Z. F r e u d: Mojżesz i monoteizm. W: Z. F r e u d: Człowiek, religia, kultura. Tłum. J. P r o k o p i u k. Wstęp B. S u c h o d o l s k i. Warszawa 1967, s. 226.

³⁹ Ibid., s. 126.

gólnie imponujące. Autorem pierwszej był Blaise Pascal, który burząc bezpieczny ład "domu" człowieka, pozostawia go drżącego z lęku przed pustą przestrzenią: "le silence éternel de ces espaces infinis m'affraie". Drugą próbą rozwiązania dylematu człowieka pokopernikańskiego była filozofia Spinozy, w której to, co skończenie małe, niezbędne jest nieskończoności jako potwierdzenie jej istnienia, człowiek akceptuje zaś tę sytuację pozbawienia go uprzywilejowanej pozycji we wszechświecie, gdyż to pozwala mu dostąpić zaszczytu "adequata cognitio aeternae et infinitae essentiae Dei".

WNĘTRZE naturalne leży pośrodku między wnętrzem architektonicznym a przestrzenią zewnętrzną. Wnętrze architektoniczne, podzielone na starannie rozgraniczone plany, jest domeną rutyny i nudy, a przestrzeń otwarta ukazuje tej nawykowości i gnuśnemu bezpieczeństwu eschatologiczną pustkę. Jak zobaczymy, nawet budując emblematyczny obraz wnętrza Marvell unika konstrukcji architektonicznej, a pustka zewnątrz napawa go przestraczem. Można by powtórzyć część Lotmanowskich wniosków dotyczących się przestrzeni w prozie Mikołaja Gogola:

[...] jeden świat zabija człowieka przez swoje skostnienie, automatyzm i rozłączność, drugi natomiast - przez swój bezkres i płynność.⁴⁰

Szukając dla powyższej sytuacji paraleli wśród folkloru, można by się powołać na opowieść o walce bohatera ze smakiem, w której bohater służy jako łącznik między dwoma światami. Obraz otwartej przestrzeni (wersy 441-446) stawia przed nami sferę demoniczną, stąd nasze wejście w nią jest niebezpieczne; wymagania bezpieczeństwa spełnia dopiero ponowne wejście (wersy 601-602), w którym ratujemy pozostającą we władzy smoka (bohaterkę zewnętrżności) naturę.

⁴⁰J. L o t m a n: Przestrzeń artystyczna w prozie Gogola. W: Semiotyka kultury..., s. 279.

Jednocześnie, co warto zauważyć, oprócz aspektu sakralnego ogród wyposażony został w cały zestaw przedmiotów naturalnych, których zadaniem jest pełnienie funkcji przypisanych zazwyczaj przedmiotom sztucznym. Świeckość pojawia się więc w przebraniu przedmiotów domowych:

- (669) The Meadow Carpets where to tread;
- (670) The Garden Flowers to crown Her Head;
- (671) And for a Glass the limpid Brook,
- (672) Where She may all her Beautyes look;
- (673) But, since She would not have them seen,
- (674) The Wood about her draws a Skreen.

(A. Marvell: Upon Appleton House, to My Lord Fairfax)

Łąka spełnia funkcję dywanu, potok zastępuje lustro, las - ściany; wszelako generalnie sytuacja nie różni się typologicznie od tej, którą ilustrował obraz A. Janssensa. Co prawda bohaterka nie życzy sobie, by ją podglądano, zamknięcie całego obrazu jest jednak widocznie prowizoryczne: las "zaciąga" wokół niej zasłonę, a zatem niewznosi ścian, a tylko przesłania; znajdujemy się w połowie drogi między zamknięciem a otwarciem. Zarówno tekst, jak i obraz są stereotypowe, ale nie one są tutaj najważniejsze; istotnym punktem jest bowiem przedstawienie człowieka w naturze jako w emblemacie domu / pokoju. Słusznie zauważył krytyk:

Marvell's technique like the emblem books, combines text and picture; the text is often witty and ingenious while the picture, or basic poetic image, is conventional, even stale.⁴¹

⁴¹J.B. Spencer: Heroic Nature. Ideal Landscape in English Poetry from Marvell to Thomson. London 1973, s. 79.

Za konwencjonalnym toposem ukryty jest pierwszorzędny element filozoficzny: zrównanie i oswojenie kosmosu, które pozwala na postawienie znaku równości między ZEWNĘTRZEM a WNĘTRZEM.

Na przykładzie poematu Marvella można dostrzec, jak nacechowanie przestrzenne odgrywa dwojaką rolę: 1) umożliwia pewnym obszarom pełnienie funkcji - w stosunku do przestrzeni zewnętrznej - wyjątkowej i 2) sprawia, że pewne obszary, pozornie przynależące wyłącznie do zewnętrzności, nabierają cech wnętrza.

Nie wyczerpuje to jednak ostatecznego kształtu problematyki, jako że utwór Marvella zawiera w sobie liczne wskazówki do wyznaczenia nacechowania przestrzennemu jeszcze jednej funkcji. Cytowany powyżej fragment tekstu Marvella (wersy 441-446) jest cenny i z tego powodu, że odsyła nas do innych autorów w poszukiwaniu podobnego traktowania otwartej przestrzeni zewnętrznej. W "Kwiatach zła" Ch. Baudelaire'a staje się ona "demonem", który "okala" poetę płynącego "wokół, wiatru niepochwytym drżeniem", prowadząc go "gdzie mudów kraj się ciągnie pusty niezbadany" ("Zniszczenie", s. 118)⁴². Demony tej przestrzeni natrząsają się z poety "w pustkowiu, białej zieleni, spaczonym, zwapniałym" ("Beatrycze", s. 119; por. Marvellowskie "empty Face of Things").

Paryż kreowany w cyklu wierszy jest wyłącznie zewnętrznym wobec poety, "miasto wokół mnie tętniąc huczał wozbrane", napisał Ch. Baudelaire w wierszu "Do przechodzącej" (s. 98). Nacisk położony na zewnętrzność służy podkreśleniu wrogości i obcości, ale - i wniosek to skrajnie pesymistyczny - także życia w ogóle, które pozbawione jakiegokolwiek bezpieczeństwa przebiega wyłącznie we wrogiej przestrzeni otwartej. Wnętrze, życzliwe i przytulne, pojawia się dopiero po drugiej stronie:

⁴² Podaję według cytowanego tu już wydania Ch. Baudelaire: Kwiaty zła...

A potem drzwi otworzy lekka dłoń anioła
 Co radosny i wierny do życia powoła
 Zmącone zwierciadła i martwe promienie.

(Ch. Baudelaire: Śmierć kochanków. W: Kwiaty zła)

Podobnie w "Śmierci nędzarzy", gdzie otwierającemu utwór stwierdzeniu: "Śmierć jest jedynym blaskiem w mrokach życia kuru", towarzyszy mówiąca metafora:

Jest to ślawna gospoda, zapisana w Księdze,
 Gdzie wszyscy będą jedli i pili do syta.

(Ch. Baudelaire: Śmierć nędzarzy. W: Kwiaty zła)

WNĘTRZA istniejące w otaczającej poetę rzeczywistości są zaprzeczeniem przytulności i bezpieczeństwa. Są to wnętrza pełne "wypływających foteli" zaopatrzone w "mdły szereg kinkietów pod niechlujnym sufitem" ("Gra", s. 99). Mamy więc do czynienia w twórczości Ch. Baudelaire'a, a także innych modernistów⁴³, z procesem odwrotnym niż u Marvella - WNĘTRZE upodabnia się do ZEWNĘTRZA i zaczyna tak jak ono konotować pustkę, przerażenie, bezkształtność, "mdłość".

Pod koniec utworu Marvell zwraca się do Marii Panny z następującą apostrofą:

(777) You Heaven's Center, Nature's Lap

(778) And Paradise's only Map.

(A. Marvell: Upon Appleton House, to My Lord Fairfax)

W pierwszym wersie adresat umieszczony został w samym środku obszaru nazwanego niebem, zarówno dosłownie ("Heaven's Center"), jak i w

⁴³ Por. Z. M i n c: Przestrzeń artystyczna w liryce Błoka..., s. 356-357. Jeszcze Garcia L o r c a potrzebował chwili zastanowienia, by odróżnić piekło od ulicy: "No es el inferno, es la calle" ("Vuelta a la ciudad").

przenośni ("Nature's Lap"), mamy więc do czynienia z kimś, kto zajmuje w hierarchii bytów pozycję uprzywilejowaną. Rodzaj tego uprzywilejowania został wyjaśniony w drugim wersie, który nazywa adresata "mapą raju", a więc kimś, czy może raczej czymś, co ma zdolność przedstawiania jakiegoś obszaru, wszelako bez jego uwidaczniania. Mapa jest niejako esencją terenu naniesionego na odpowiednio zmniejszoną powierzchnię. Tkwi w tym istotny paradoks, jako że będąc mniejszą powierzchnią, odzwierciedla coś niepomierne od niej większego, i w związku z tym da się odczytać kuliście, tzn. bez widocznie zaznaczonego końca i początku, jak również - co nie mniej istotne - bez oczywistej tożsamości naszego punktu położenia (w przypadku odczytania mapy nie 'dla zabawy', a w praktycznym celu, konieczność zorientowania mapy i ustalenia punktu położenia jest oczywista, wszyscy jednak, którzy robili to po raz pierwszy, pamiętają związane z tym trudności, w obliczu których zdajemy sobie sprawę z łatwości zorientowania się w faktycznym terenie pozostającym w zasięgu wzroku, gdzie naocznie przekonujemy się o pożądanym fragmentach jego ukształtowania). Wszelkie te czynniki - zniekształcenie, kolistość odczytu i jego trudno pokonywalna anonimowość - stanowią, iż mapa jest narzędziem abstrakcyjnym, zacieraającym rzeczywisty obraz i kształt naocznie postrzeganej rzeczywistości.

Komentując pojawienie się mapy w "Królu Learze", Marshall McLuhan tak formułował jej znaczenie dla problematyki tekstu:

[...] the map brings forward at once a principle theme of King Lear, namely the isolation of the visual scene as a kind of blindness.⁴⁴

Wyizolowanie obszaru i zamknięcie go w abstrakcyjnych znakach stanowi istotę mapy. Nazwanie Marii "mapą raju" oznacza przerzucenie głównego punktu zainteresowania poza sferę naocznego oglądu, w re-

⁴⁴M. M c L u h a n: The Gutenberg Galaxy. London 1967, s. 250.

gion abstraktu, w tym przypadku wymierny w kategoriach etycznych. Oto więc obrazom przestrzeni zamkniętych i otwartych przypisany został kolejny aspekt, tym razem nie związany bezpośrednio z ich fizycznym kształtem - aspekt nacechowania etycznego.

Już Juriij Lotman wykazał, posługując się przykładami zaczerpniętymi z dzieł Iwa Tołstoja, iż "relacje przestrzenne często występują jako język wyrażający konstrukcje moralne"⁴⁵, niemniej zjawisko to pojawia się u niego jako funkcja bohatera (Hadzi Murat sobą 'oznacza' charakter świata), a we wcześniejszych utworach jawi się ono jako funkcja przedmiotu, tj. przedmioty ustawione w odpowiednim porządku i mające stosowne nacechowanie są reprezentantem charakteru bohatera, stanowią więc jego emblem.

Tytuł poematu Marvella od razu ustawia właściwą linię korespondencji "Upon Appleton House, to My Lord Fairfax" - dom zestawiony z zamieszkującym go człowiekiem, przy czym już kolejność ustawienia obu wymienionych w tytule członów uznać można za sugerującą, że to dom świadczyć będzie człowiekowi. Procedura A. Marvella jest konsekwentna od samego początku, sfera ogólnych założeń moralnych nie rozerwalnie wiąże się z refleksją nad stanem otaczającej człowieka budowli, przy czym dominuje tu ujęcie wzajemnych zależności jako związku odwrotnie proporcjonalnego: im większy (fizycznie) dom, tym mniejszy (moralnie) człowiek. I tak czytamy:

(21) What need of all this Marble Crust

(22) T'impark the wanton Mote of Dust [...]

(A. Marvell: Upon Appleton House, to My Lord Fairfax)

Jeszcze na poły średniowiecznemu wyobrażeniu kontrastującemu wspaniałość marmuru (dom) i kryjącą się w jego cieniu znikomość drobin

⁴⁵J. L o t m a n: Przestrzeń artystyczna w prozie Gogola. W: Semiotyka kultury..., s. 250.

pyłu (człowiek) towarzyszy już klasycystyczne pragnienie wyrównania proporcji. Stąd głównym zarzutem, jaki Marvell wysunął pod adresem ludzi nazbyt ceniących splendor, jest brak proporcji:

- (9) Why should of all things Man unrul'd
 (10) Such unproportion'd dwellings build?

(A. Marvell: Upon Appleton House, to My Lord Fairfax)

Wyrównanie proporcji odpowiada akromności na planie fizycznym (dom) i prostocie na planie moralnym (człowiek):

- (25) But all Things are composed here
 (26) Like Nature, orderly and near [...]

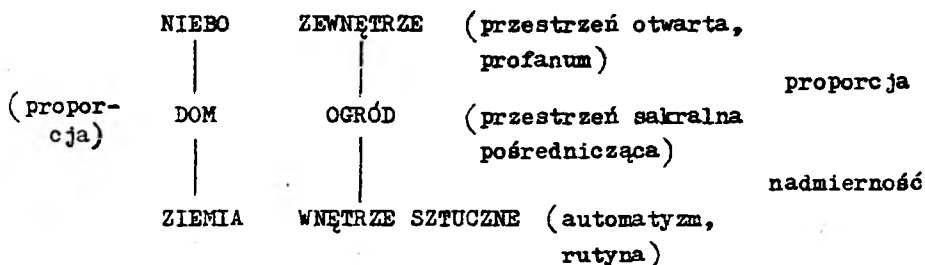
(A. Marvell: Upon Appleton House, to My Lord Fairfax)

Owo marzenie o zbliżeniu architektury i natury podejmie później jako swój standardowy temat europejskie oświecenie, chwilowo jednak główny nacisk położony został na moralne nacechowanie WNEŹTRZA, które w swym łańdże przyrównane zostało do natury. Jeżeli w ogóle przypisuje się przestrzeni zewnętrznej, otwartej cechy moralne, to dzieje się to tylko w przypadku owych przeanalizowanych już tutaj wneźtrz naturalnych, np. w nawiązaniu do wojskowej sławy Fairfaxa ogród został przedstawiony jako twierdza, której wieżami są drzewa, a kwiaty składają się na garnizon (wersy 330, 336). Dom i otaczający go ogród tworzą jedno rozbudowane WNEŹTRZE, są emblematem moralnej szlachetności zamieszkującego go człowieka, emblematem boskiej opieki. Gdy Marvell pisze:

- (69) The House was built upon the Place
 (70) Only as for a Mark of Grace,

(A. Marvell: Upon Appleton House, to My Lord Fairfax)

to chce przez to wyrazić podwójne znaczenie proporcji: po pierwsze, prostota domu i jego właściciela jest równa prostocie natury, po drugie, dom stanowi pewne wyniesienie nad ziemią, jest znakiem łaski ("Mark of Grace") i stoi niejako między niebem a ziemią, pełniąc między nimi funkcję łącznika. Widać więc, jak funkcja domu jako emblematu przebiega równolegle do bardziej archetypowej funkcji odgrywania przezeń roli sakralnej, co można by przedstawić w następującym schemacie:



Oświecenie odebrało wyobrażeniu domu element sakralny i uwypukliło w nim aspekt czysto moralny. WNĘTRZE spotykane w poezji oświeceniowej to wyłącznie WNĘTRZA-wzory lub WNĘTRZA-antywzory; z pewną przesadą można by powiedzieć, iż nie ma tu przestrzeni moralnie nienacechowanej. Zgodnie zresztą z osiemnastowieczną historiozofią, lub może ostroźniej, z jej najbardziej rozpowszechnioną wersją Jana Jakuba Rousseau, natura stanowiła właściwsze od cywilizacji środowisko ludzkie. O Szwajcarii pisano w owym czasie jako o kraju, w którym można "zobaczyć człowieka w całej krasie jego naturalnej etyki i naturalnych uczuć"⁴⁶, a J.J. Rousseau w "Nowej Heloizie" podtrzymywał to wyobrażenie, pisząc: "[...] powietrze Alp tak zbawienne i czyste [...] widok ludu co szczęśliwy i wolny[...]"⁴⁷. W swoich teoretycznych wystąpieniach wiek XVIII zdawał się wierzyć w otwartą przestrzeń

⁴⁶Słowa markiza von Grosse cytowane przez J. W o ź n i a k o w s k i e g o w jego książce: Góry niewzruszone, Warszawa 1975, s.256.

⁴⁷Ibid., s. 257.

jako w otoczenie przyjazne i dobroczynne. Domy i wnętrza oraz miasta będące ich zgrupowaniem, ukazywano jako wynik specyficznego, niepożądanego rozwoju cywilizacji ludzkiej.

W III odzie Adama Naruszewicza "Powąski. Polwark Księżny Izabeli Czartoryskiej, Generałowej Ziem Podolskich" czytamy:

Takie [proste - T.S.] pierwotni ludzie kochali przybytki,
 Nim je duma przywiodła o szkodliwe sbytki,
 Aby się nad śmiertelne niosąc przyrodzenie,
 Pod gwieździste wdzierali sklepienie;
 A budując kosztowne pustki dla potomnych,
 Ciężyli jarzmem srogim poddanych ukomnych.⁴⁸

Historia cywilizacji zurbanizowanej zaprezentowana jako wytwór ludzkiej hubris jest zatem do pewnego stopnia analogiczna do historii budowniczych wieży Babel, do pewnego stopnia wszelako, gdyż "dumie" będącej już złem na planie moralnym jednostki towarzyszy zło moralne rozgrywane na planie społecznym ("ciężyli jarzmem poddanych"). Pomieszanu języków odpowiada zakłócenie proporcji ("zbytki, pustki"), które raziło już oko A. Marvella. Wymowne są zwłaszcza dysproporcje między konturem, fasadą domu a jego 'treścią', WNETRZEM: "piętrów wdzierającym się pod gwieździste sklepienie" odpowiada "kosztowna pustka". Szczególnie interesujący jest przymiotnik 'kosztowna', który od razu umożliwia właściwe odczytanie rzeczownika 'pustka'. Pustka to bowiem szczelnie wypełniona przedmiotami fizycznymi ("dla potomnych") o niebagatelnej wartości, przestrzeń WNETRZA jest więc pusta nie w sensie dosłownym, a jedynie przenośnym: wypełnieniu materialnemu towarzyszy moralna pustka. Luksusowy pałac staje się - jak u Marvella - emblematem moralnej znikomości. W innych utworach Naruszewicza odnajdziemy analogiczne stwierdzenia. W "Sielance VIII" są następujące wersy, będące refleksem oświeceniowego mitu przestrzeni otwartej:

⁴⁸ Cytuję według wydania: A. N a r u s z e w i c z: Poezye. Lipsk 1835, s. 186.

W domach rytych z marmuru niewolnicze pęta,⁴⁹

Dajcie mi kącik mały, już mi owe zbrzydły

Pałace, pochlebnymi uplatane sidły.⁵⁰

Nie dziwny się zatem, że autor anonimowego utworu "The Loss of Liberty" z 1729 roku przedkładał potworności Alp nad ruiny Rzymu (coś za egzorcyzmy odprowadziłby dopiero nad żyjącym miastem!):

[...] and prefer'd the Waste

Of hideous Mountains, the stupendous, rude

Misshapen Prospect of the rocky Wonders[...]⁵¹

Przestrzeń otwarta i zamknięta podlegały w osiemnastowiecznej myśli ścisłemu odgraniczeniu, przy czym istotna była ostro zarysowana granica między dwoma typami przestrzeni. Stanowił ją mianowicie obrys wnętrza, kontur figury, fronton budowli. Wskazałem już, jak ważny był on w emblematyce, gdzie zawikłaność formy przeciwstawiał się nicości moralnej. Rola konturu fasady jest istotna z innego jeszcze powodu, otóż zwraca on uwagę na swoistą rolę ZEWNĘTRZA, które służy tu nie tyle jako znak wolności i nieskrępowania, ile po prostu jako przestrzeń mieszcząca w sobie obserwatora. Fasada dostrzegalna jest jedynie z zewnątrz samego budynku, przestrzeń otwarta cenna jest o tyle, o ile pozwala dostrzec fasadę stanowiącą granicę między WNE-TRZEM a ZEWNĘTRZEM. W ten sposób opis domu bywa przede wszystkim opisem otaczającej go przestrzeni. Naruszewiczowski opis Powązek jest właściwie starannym inwentarzem przedmiotów naturalnych, wśród których znajduje się punkt widzenia autora:

⁴⁹A. N a r u s z e w i c z: Sielanka VIII. Folwark. Do Księcia Adama Czartoryskiego, Generała Ziem Podolskich. W: A. N a r u s z e w i c z: Poezye..., s. 189.

⁵⁰Ibid., s. 189.

⁵¹Cytuję za J. W o ź n i a k o w s k i m: Góry niewzruszone..., s. 260.

Podle stok jasny szkłem równinę broczy
 Tucząc żyzną wilgocią zielone pobrzeże;
 Skąd i pola kwieciste, i wspaniałe wieże
Pysznej widać Warszawy z wyniosłymi mury [...]⁵²

Stamtąd rozciąga się widok na "słomę z drzewem", czyli domek książęcy Czartoryskiej, a kontrast między dwoma typami fasady - wyniosłej i prostej, służył Naruszewiczowi do wyjawienia znanych nam już nacechowań moralnych obydwóch przestrzeni.

Tu, czyli w prostym domku powązkowskim, a raczej za prostą jego fasadą, kryje się bezpieczeństwo i zasobność moralna:

Szczęśliwe pomieszkanie! kędy rzadkim dziwem
 Sfornym spięta ze sztuką natura ogniwem,
 Próżne czarnej zazdrości, nabytków łakomych,
 Bojaźni niespokojnych, trosków sercołomnych ...⁵³

Tam, w mieście, za frontonem jego "wspaniałych wież":

Tam ozdobna chudoba, tam przyjaźń farbowana,
 Cnota za zysk przedajna, potwarz w kłam wymowna,
 Miłości podejrzliwe serca obustronne,
 Obietnice słów pięknych pełne, w skutku płonne:
 Pełno karet i koni; ci zwolna, ci spieszą,
 A przecie nic nie robiąc, jedno błoto mieszają.⁵⁴

Ucieczka w otwartość przestrzeni polega więc nie tyle na marszu przed siebie, co na oglądaniu wstecz i przyglądaniu się fasadzie domu, z którego wyszliśmy, a także szacowaniu z punktu widzenia wartości

⁵²A. Naruszewicz: Poezye..., s. 186.

⁵³Ibid., s. 188.

⁵⁴Ibid., s. 189.

ci moralnych fasad mijanych posiadłości. WNEŹTRZE odgrywa tutaj istotną rolę, choć pozornie pozostaje nieobecne. Stanowi ono bowiem kośćć postępowania człowieka, którego zachowanie wiedzie ku jednemu lub drugiemu typowi wnętrza.

O ile jednak wygląd fasady nie myli na planie emblematycznym, o tyle myśl oświeceniowa uprawia także interesującą grę z konturem, w której przestrzeń WNEŹTRZA przekornie ujawnia niespolegliwość swojej fasady. Wprawdzie jako emblemat prostoty moralnej skromność architektury pozostała nadal obowiązująca, wszakże nie dała się utrzymać na płaszczyźnie świata materialnego. Stanisław Trembecki zdaje się mieć pretensję do fundatora Powązek za nadmierną oszczędność, gdy pisze:

[...] snadź miał wrek za wąski

Kto tu budynek stawiał, poszewkę ze trzciny,

Boki z nieokrzeseanej składając olszyny.⁵⁵

Granice między WNEŹTRZEM a ZEWNĘTRZEM stanowi fronton chaty, który opisali również inni poeci. I tak Franciszek D. Kniaźnin pisał o gospodyni, właścicielce posesji:

Zniknęła i tam schroni się szczęśliwa,

Gdzie słoma chatę pokrywa.⁵⁶

Jednocześnie przecież to, co na płaszczyźnie emblematu okazywało się niezawodne - kontur, zasada, zawodzi całkowicie w konfrontacji z naszymi oczekiwaniami. To, co było w sferze etyki niezachwianą ostoją pewności, w sferze rzeczywistości staje się instrumentem zaskoczenia i niepewności. Kontur oglądany od wewnątrz jest zdumieniem, od zewnątrz - pewnością. Trembecki, pokonawszy własną niechęć ("ciekawość mnie nie bierze nieść tam moje kroki"), uchyla drzwi, czyli przedostaje się na drugą stronę fasady, i natychmiast pada ofiarą włas-

⁵⁵ S. Trembecki: Powązki. Idylla. W: S. Trembecki: Pisma wszystkie... T. 1, s. 39-46.

⁵⁶ F. D. Kniaźnin: Dzieła. Lipsk 1837, s. 150.

nego zdumienia: "czy to sen, czy to java, czy mię wrok omylił?" Od-
syłając czytelnika do przypisów, by tam zaspokoili własną ciekawość
co do zawartości wnętrza chaty powązkowskiej, tutaj przytoczę tylko
ostatnie dwa wersy opisu:

Tu widzieć wraz zebrane z porządkiem wygody,
Starożytność szacowną i najświeższe mody.⁵⁷

Zdrada fasady stała się widoczna od środka i w kolejnym fragmencie
Trembecki posłużył się czterema kluczowymi w tej sytuacji rzeczow-
nikami:

Jego [tj. domu - T.S.] niewinna zdrada zadumienie czyni,
Wierzch podobien do chaty, środek do świątyni.⁵⁸

"Zdrada wierzchu" odpowiada "zadumieniu środka". Podobnie i Książnin:

Muzy, nieś za nią twoje wszędy pienie
co za przyjemne swiędzenie.⁵⁹

Kontur i fasada okazują się więc inne od zewnątrz i od wewnątrz.
Fasadą obserwowaną z zewnątrz, z otwartej przestrzeni, rządzą zasady
prostoty lub wyniosłości. O Powązkach mówi się niezmiennie jako o
"domku", sam poeta o swej idealnej posiadłości pisał:

Tubym sobie wygodny domek wyprowadził,⁶⁰

dając tym wyraz, iż dla myśli oświeceniowej rola i funkcja fasady by-
ły w dużej mierze kwestią wymiaru.

⁵⁷ S. Trembecki: Pisma wszystkie... T. 1, s. 42.

⁵⁸ Ibid., s. 43.

⁵⁹ F.D. Książnin: Dzieła..., s. 150.

⁶⁰ A. Naruszewicz: Poezye..., s. 189.

Od wewnątrz natomiast wymiar, prostota czy wyniosłość pozbawione są funkcji dominującej. Zasadą organizującą jest pewien porządek nagromadzonych we wnętrzu przedmiotów, który Trembecki nazywa "porządkiem wygody", a Książnin znajduje dlań dwa jeszcze, istotniejsze określenia. W kontynuacji cytowanego już opisu Książnin stawia wręcz interesujący nas problem miary porządku przedmiotów wewnątrz, przydając znany nam już kształt pytania o proporcję między "lubością" a "użytkiem":

Dowcipny pędzel, igła znakomita,

Ten dziwi oko, ta chwyta.

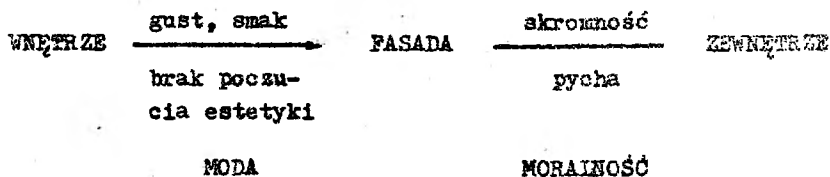
Smak twórcy wdzięku, co sztukę zacienił

Lubość z użytkowaniem ożenił [...] ⁶¹

Opozycja wielkość - małość charakterystyczna dla fasady z zewnątrz zastąpiona została parą przeciwieństw: poczucie estetyki - brak poczucia estetyki lub smak - kicz, w momencie gdy uchylając drzwi znajdujemy się wewnątrz, za fasadą, przyglądając się jej od środka i będąc ogarniętym uczuciem zdumienia ("ten dziwi oko").

Oświeceniowa doniosłość konturu prowadzi do zabawy pewną konwencją: otóż w obydwóch przypadkach obrys, fasada jest myląca:

- 1) obserwowany dom z zewnątrz kłodzi nas wspaniałością lub prostotą i tylko poczucie moralności pozwala uniknąć pułapki pozerności;
- 2) od wewnątrz dom zwodzi nas niespodziewaną obfitością i bogactwem przedmiotów, w którym nie gubimy się tylko dzięki obowiązującemu poczuciu smaku artystycznego. Można to ująć w następujący schemat:



⁶¹ F. D. K n i a ź n i n : Dzieła..., s. 150.

Obydwie główne zasady - tj. zarówno moda, jak i moralność - są wartościami wysoce skonwencjonalizowanymi, stąd miejsce i rola przestrzennie określonego WNEŹRZA i ZEWNĘTRZA w oświeceniu poddana jest ścisłej kontroli ustalonych norm i wzorców.

ROZDZIAŁ III

Pustka wielkiego magazynu

O przestrzeni modernizmu

Simultaneity is formula for the
writing of both detective story
and symbolist poem.

(Marshall McLuhan: The Gutenberg
Galaxy)

Romantyzm odkrył urok części i jakby rozpowszechnił i zaczął przywracać Europie koncepcję przestrzeni jako układu międzyelementowego (później Rainer Maria Rilke uczynił z tego jeden z głównych postulatów swej filozofii, nadając mu nazwę "Zwischenraum"); modernizm rozszerzył ten nurt zdecydowanie. Rozszerzył, aczkolwiek nie pogłębił. Wzniosła obserwacja ustąpiła miejsca wyrachowanemu kolekcyjonerstwu. Chęć pozostawienia po sobie pamiątki nie wyrażała się już inskrypcją na marmurze¹, ale kultem bibelotu. Dla człowieka pierwszej połowy XIX wieku zostawić ślady, to tworzyć, dla mieszczanina II Cesarstwa znać swoje przejście było równoznaczne z nabywaniem rzeczy do mieszkania. "Mieszkać to tyle, co pozostawiać ślady" - pisał Walter Benjamin i od razu dodawał: "wynaajduje się niezliczone pokrowce i ochra-

¹Pisze o tym I. O p a c k i w swej książce: *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*. Wrocław 1972.

niacze, futerały i pudierka, na których odciskają się ślady przedmiotów codziennego użytku"².

Dla metafizycznej umysłowości baroku przedmiot nie tracił walorów użytkowych wraz z pojawieniem się refleksji, przeciwnie, paradoksalność tej epoki wymagała, by był tym bardziej wzniosły, im bardziej obciążony przyziemną funkcją. Metafizyczni poeci angielscy stanowią znakomitą tego ilustrację; klepsydra, o której pisał John Hall, jest nie tylko inspiracją dla barokowej ekstrawagancji ("How art Thou nothing when Thou are most of all"³), ale także nie przestaje istnieć w sferze codziennych zastosowań. Romantyzm ze swoją niechęcią do sztucznie powstałych przedmiotów nie miał podobnych problemów, ponieważ natura, którą hołubił, rządziła się prawami własnej użyteczności. W modernizmie rzeczy otrzepuje się z ich codzienności oraz związanych z nią funkcji. Rzecz istnieje jako sama dla siebie i podobnie jak sztuka tego okresu wyraża samą siebie. Czasami stać się może metaforą zawiśniętej rzeczywistości: Emil Galle, znakomity skądinąd artysta, w kryształowym pucharze widzi — trzeba przyznać naiwnie i grafomańsko — syntezę naukowych osiągnięć Ludwika Pasteura:

W bursztynowym półmroku, przymglonym jeszcze gdzieś gdzieś czarniwym osadem, gdzie drzemie kura, gdzie toczy pianę groźny pies, jawią się zastygłe emblematy przyczynowości, które ku swojej chwale potrafisz Mistrzu wyodrębnić, ukazując związki przyczyn i skutków: wirus przywajający między ciałkami krwi, zarodki unoszone w atmosferze [...] kształty czółenkowe, białawe kolonie kultur na płytkach.⁴

²W. Benjamin: Twórca jako wytwórca. Wybór H. Orlowski. Wstęp J. Kmity. Przeł. H. Orlowski i J. Sikorski. Poznań 1975, s. 174.

³The Metaphysical Poets. Ed. H. Gardner. Harmondsworth 1972, s. 289.

⁴E. Galle: Puchar Pasteura. W: Moderniści o sztuce. Wybór, oprac. i wstęp E. Grab ska, Warszawa 1971, s. 103.

Ten stan rzeczy sugeruje, że właśnie WNEȚRZE byłoby żywiołem epoki upatrującej w nim schronienie i zapewnienie odpowiedniego stopnia bezpieczeństwa, także ekonomicznego. Niemniej ów stan nie jest charakterystyczny dla epoki modernizmu. Szczegół i detal, filigran i ornamentacyjna winieta wywodzą się z mentalności romantycznej, ale sposób ich przedstawiania jest odmienny. Rysunek romantyczny jeszcze nawiązany był do kontur, do odgradzania, wyodrębnienia przedmiotu z szarości wszechświata i jakby stał w połowie drogi między świecą a światłem elektrycznym. Znamienna jest niechęć Williama Blake'a do światłocienia, którym tak hojnie obdarzyła sztukę europejską Wenecja, a później Rembrandt.

Broken Colours & Broken Lines & Broken Masses are Equally
Subversive of the Sublime.⁵

Była to już nieufność wobec rozedrganego światła świecy, ale nie występują tu jeszcze ani bloki kolorów, ani powierzchnie, które przyniosło z sobą światło elektryczne. "Rysunek staranny [...] potrafił malarstwo jako ludożerca z bajki"⁶ - ta opinia krytyka znajduje swe potwierdzenie nie tylko w romantyzmie niemieckim.

Modernizm, który swym trwaniem obejmuje epokę gazu i elektryczności, widział przedmioty zgoła inaczej. Dokonywał jakby aktu introspekcji przedmiotu. Cienie i niezdecydowane kolory nie są w stanie wyjaśnić istoty przedmiotu, stanowią jedynie mniej lub więcej udaną grę światła na powierzchni, na naskórku; stąd zadanie odróżnienia jednego przedmiotu od drugiego, WNEȚRZA od ZEWNĘȚRZA jest zupełnie bezprzedmiotowe. To już wiedziała przynajmniej część romantyków, choć ulegała pokusie tajemniczości i marzycielskiej ułudy. De Quincey, któ-

⁵W. B l a k e: Complete Writings. Ed. G. K e y n e s. Oxford 1969, s. 464.

⁶J. F e l d h o r n: Dzieła i twórcy. Warszawa 1961, s. 355.

ry w zasypanej śniegiem chacie delektuje się lekturą Kanta, jest typowym przykładem romantycznego widzenia psychiki człowieka. Waleś-
 jący się po bulwarach i pasażach Baudelaire'owski fianeur przynosi z
 sobą ucieleśnienie modernistycznej psychiki, której nie jest w sta-
 nie wyrazić delikatna gra światła i cieni, a jedynie syntetyczność
 oglądu, skrócenie przedmiotu, delektowanie się nim nie po wyjęciu i
 wyodrębnieniu spośród innych przedmiotów, ale spoglądanie na niego
 umieszczonego między innymi obiektami; innymi słowy, chodzi o przed-
 miot na oświetlonej wystawie. Baudelaire skarżył się, że w Brukseli:

Nie ma okien wystawowych. Niczego tu nie ma do oglądania,
 a ulice nie nadają się do chodzenia [...] ⁷

Polski modernista, Stanisław Miłaszewski, szukając w pięćdziesiąt
 lat później porównania dla miejskiej natury, napisał:

Był subtelny, w słonecznych pasmach rozsypany,
 głowinę pacholącą pieszczotliwie ozłaca:
 wątła roślinka miejska podnosi kasztany
 przedlicznie, jak za szybą pełna ciastek taca. ⁸

Przedmiot nie był oddzielony od drugiego przedmiotu, ale prowoko-
 wał swoim ułożeniem wobec sąsiadów, kompozycją płaszczyzn itd. Typo-
 grafia de Stijl i konstruktywistów, podobnie jak malarstwo kubiśty-
 czne, stała się doskonałą manifestacją nie tylko układów przestrze-
 nnych, ale i sposobu wglądu w psychikę człowieka. Grę cieni na powie-
 rzechni zastąpiono dalszą analizą przedmiotu, który - ujawniając swo-
 je zakamarki - służył nie tyle romantycznej nastrojowości i zaskocze-
 niu, ile deformacji, momentalnej przemianie, przepływowi jednej for-
 my w drugą, ogólnej niestabilności.

⁷ Cytuję za W. B e n j a m i n: Twórca jako wytwórca..., s. 219.

⁸ S. M i ł a s z e w s k i: Kasztany. W: Poezja Młodej Polski.
 Oprac. M. J a s t r u n. Wrocław 1967, s. 408.

W swym "Parku Centralnym" Walter Benjamin sformułował zdanie, które może być streszczeniem zasad współczesnej sztuki wobec częstego postulatu jej pokrewieństwa z barokiem: "Alegoria barokowa widzi światki tylko z zewnątrz. Baudelaire widzi je również od wewnątrz."⁹ Nie chodzi tu w efekcie o wizję świata, lecz o uzyskanie prawdy o danym przedmiocie w danym momencie i oświeceniu. Nie jest to prawda kontemplacji, ale prawda włóczęgi i gąlganiarsa przechadzającego się wśród tłumu ludzi i przedmiotów. Niekoniecznie oznacza to, że tłum musi być zawsze obecny wokół bohatera w sposób materialnie i fizycznie niezauważalny, a jedynie to, że istnieje on w jego psychice jako warunkujący schronienie i bezpieczeństwo. Może to być bezpieczeństwo człowieka przeświadczonego o własnej wyższości, któremu tłum potrzebny jest do manifestowania postaw i lansowania wzorów. Dochodzi wówczas do paradoksalnej sytuacji egoizmu znajdującego poklask wśród ludzi, własnej wyłączności nieustannie konfrontującej się z brakiem wyłączności innych i w efekcie narzucającej im własną postawę.

Selfishness is not living as one wishes to live, it is asking others to live as one wishes to live.¹⁰

Przestrzeń dostępna tłumowi zrodzi później demagogię polityczną i zjawisko Przywódcy, który - odmiennie jak Oskar Wilde i Walter Pater - nie chce uchodzić za Nauczyciela¹¹.

Może też być to bezpieczeństwo polegające na zatarciu śladów i utrudnieniu identyfikacji, której służy samotność i określoność własnego pokoju. Tak jest w utworach Edgara Allana Poe; w opowiadaniu "Człowiek tłum" tak opisał postać swego bohatera: "Ten starzec - po-

⁹ W. B e n j a m i n: Twórca jako wytwórca..., s. 253.

¹⁰ O. W i l d e: The Soul of Man under Socialism. W: O. W i l d e: Essays. Ed. L. P e a r s o n. London 1950, s. 232.

¹¹ Zob. M. B u b e r: People and Leader. W: M. B u b e r: Pointing the Way. New York 1957, s. 148-161.

wiedziałem sobie - jest typem i geniuszem zbrodni. Nie znosi samotności. Jest człowiekiem tłumem."¹² Nie bez przyczyny właśnie modernizm przyniósł bujny rozkwit powieści kryminalnej, której znakomicie służy zmieniający się charakter przestrzeni - jej rozwarcie i zatarcie granic między WNIĘTRZEM a ZEWNĘTRZEM. Przy charakterach hermetycznie zamkniętych w przestrzennych klatkach trudno było mówić o prawdziwej kryminalnej intrydze, której specyficzną cechą jest interwencja z zewnątrz mieszająca ułożony porządek wnętrza. Bohaterowie "Skradzionego listu" żyją niemal wyłącznie w salonach i gabinetach, ale to właśnie ulica i jej hałas umożliwiają Dupontowi osiągnięcie zamierzonego celu.

Przypatrmy się pod tym kątem widzenia najwybitniejszemu bodaj wierszowi Poego, jakim jest "Kruk" ("The Raven"). Początek nie zdaje się wyróżniać tematyki czymkolwiek, co by było odmienne od ustalonego porządku przestrzeni. Mędrzec rozstrzygający w swej komnacie zagadki zamierzonych kultów i nauk, ślęczący nad "many a quaint and curious volume of forgotten lore". Owo wnętrze, które konotuje bezpieczeństwo, bliskie jest wszelako wnętrzu Faustowskiemu będącemu scenografią nie tyle ukojenia, ile niepokoju i rozterki. Jak chińska "waza z nakrywką" wnętrze to jest ukierunkowaniem człowieka w stronę mądrości ostatecznej, jednakże nie jest pracownią Św. Hieronima, w której przebiega spokojna praca, lecz celą Fausta, do której nazbyt łatwy dostęp ma troska i wątpliwość. "Weak and weary" - te dwa przymiotniki zmieniają całkowicie charakter wnętrza i sprawiają, że bohater - miast pracować - balansuje na pograniczu drzemki ("nearly napping"). Jednocześnie jest to wiersz o ciemności, przy czym ciemność scenografii ("bleak December") współgra z cieniem smutku kładącym się na psychice bohatera ("sorrow for the lost Lenore"). W obu aspektach wiersz prezentuje kontrtezy: ciemności odpowiada pragnienie światła

¹² E. A. Poe: Opowiadania. Oprac. W. K o p a l i Ń s k i. Warszawa 1956. T. 1, s. 190.

- w pierwszym przypadku to tęsknota do brzasku ("Eagerly I wished the morrow"), w drugim przedmiot nostalgii jawi się jako świetlisty ("rare and radiant maiden"). Wieczorna dążność do światła jest dążnością do wnętrza. Gaston Bachelard zauważa:

The lamp in the window is the house's eye, it is never lighted out-of-doors, but in enclosed light, which can only filter to the outside.¹³

Bohater "Kruka" jest więc w swej dążności niejako sprzeczny z przestrzenną lokalizacją - będąc pozornie we wnętrzu, o wnętrzu właśnie marzy. Zresztą przy uważnej lekturze kontrast wnętrze/światło - zewnętrzne/ciemność jest w przypadku "Kruka" jedynie pozorny. Światło nie jest blaskiem, lecz zaledwie poblaskiem, jarzeniem dopalających się kaganków. Nie jest to światło triumfujące, lecz zmagające się z ciemnością, co więcej, ciemność jakby stwarzała własne światło, a światło, ginąc, wywoływało ciemność. "Each separate dying ember wrought its ghost upon the floor" - pisał Poe o oświetleniu pokoju. Światło jest repliką cienia, jak w innym tekście Edgara Allana Poe'go, w którym mówi, iż "wszystko było mroczne, lecz świetne - na podobieństwo owego hebanu, do którego przyrównywano niegdyś styl Tertuliana"¹⁴. Warto zwrócić uwagę na cyzelatorski efekt cytowanego wersu o świetle: "umierające węgle" ("dying amber") wnoszą do wnętrza element eschatologicznego niepokoju, przedstawiając śmierć nie jako świetliste uspokojenie, lecz jako gasnące światło. Mamy tu do czynienia z wampirologią śmierci każące odradzać się duchom, śmierci płodzącej upiory (ghosts). Ale owe upiory to także swoiste sobowtóry, lustrzana odbicia światła na podłodze - motyw, do którego przyjdzie nam jeszcze powrócić. Wreszcie niezwykle, choć - jak zauważyliśmy - właściwe modernizmowi widzenie przedmiotu jako odrębnego jestestwa, niezwykle, po-

¹³G. Bachelard: The Poetics of Space. Boston 1972, s. 34.

¹⁴E.A. Poe: Opowiadania..., s. 186.

nieważ osiągnięte wśród obrazu zdawałoby się migotliwego i rozchwianego, nieomal Rembrandtowskiego. Poe, starannie dobierając słowa dla ostatecznej wersji utworu (pisał o tym w "The Philosophy of Composition"), posługiwał się przymiotnikiem "separate", czyli oddzielny, odrębny. Procesja zjaw świetlnych jest widocznie serią starannie oddzielonych wizji, przedmiotów, refleksów. Jest to wyraźnie przestrzeń linii, a nie światłocienia. "Linia jest najistotniejszą zasadą, namiętnym warunkiem istnienia materii"¹⁵ - streszcza lapidarnie istotę nowej sztuki Mieczysław Goldberg. Przestrzeń u Poego opiera się na przeżywaniu, a wcześniej na dostrzeżeniu kształtu i jego zmiany. August Endell w swej pracy z 1898 roku pisał:

Jezeli chcemy rozumieć i smakować formalne piękno, musimy się nauczyć widzieć rzeczy w izolacji. Musimy kierować spojrzenie na szczegóły, na zarys korzenia drzewa, na osadzenie liścia na łodydze, na strukturę kory drzewa, na linie tworzone przez zmacną pianę na brzegu jeziora. Nie wolno również niedbale prześlizgiwać się wzrokiem po kształtach; powinniśmy je dokładnie śledzić oczyma: każde zgięcie, każde skrzywienie, każde rozszerzenie, każde skupienie [...]¹⁶

Światło oświetlające kochanka Lenory służy temu rodzajowi widzenia. Umożliwia wyodrębnienie przedmiotów i samo jest takiego wyodrębnienia efektem. Poe zdawał sobie doskonale sprawę ze zmienionego spojrzenia na rzeczywistość. Umiejscowienie spotkania człowieka z ptakiem w zamkniętej przestrzeni służy nie uzyskaniu efektu tajemniczości, lecz skupieniu wydarzenia na zmniejszonym obszarze. Las jako scenografia sprzyja rozciągłości i rozmyciu wydarzenia, które wymyka się obrysowi linii. Pokój wyodrębnia i izoluje, jest oddany linii i

¹⁵M. G o l d b e r g: Geometria duszy. W: Moderniści o sztuce..., s. 432.

¹⁶A. E n d e l l: Piękno formy i sztuka dekoracyjna. W: Moderniści o sztuce..., s. 386.

służy zwycięstwu geometrii nad anegdotą. W komentarzu do "Kruka" Poe, analizując drobiazgowo swój utwór, pisał:

The next point to be considered was the mode of bringing together the lover and the Raven - and the first branch of this consideration was the «locale». For this the most natural suggestion might seem to be a forest, or the fields - but it has always appeared to me that a close circumscription of space is absolutely necessary to the effect of insulated incident - it has the force of a frame to a picture.¹⁷

Sam ptak zjawia się jako przedstawiciel ZEWNĘTRZA poprzedzony i zapowiedziany skrobaniem w drzwi ("rapping at my chamber door") i pukaniem w okiennice ("tapping[...] at my window lattice"). Dla udręczonego bohatera jest to także dalsze zewnątrz oplatające siecią nie wyjaśnionych relacji ludzkie życie, wieńcząc je śmiercią, stąd Kruk jest przybyszem z Nocy, a także Nocy Śmierci ("Night's Plutonian Shore"). Interesujący jest zespół oczekiwań znużonego czuwaniem w swym pokoju człowieka. Podobnie jak w opowiadaniu kryminalnym liczy się zmiana wprowadzona z ZEWNĄTRZ, tak i tutaj hałas przynosi z sobą nadzieję zmiany: wejście kogoś nowego do zastanego systemu przestrzennego: "This some visitor entreating entrance at my chamber door" - pisał Poe. Nadzieja zmiany jest nadzieją zlikwidowania samotności, obecnością kogoś nowego; odbyć ma się tu przemiana pokoju wnętrza we wnętrze salonowe, którego istota leży w towarzyskiej rozmowie. Temu zresztą służy przemowa bohatera w czwartej strofie - skłócić przemienia się w dandy'ego:

¹⁷ E. A. Poe: The Philo:
and Essays. Berlin 1922, s. 194.

«Sir», said I, «er Madam, truly your forgiveness I implore;
But the fact is I was napping and so gently you came rapping,
And so faintly you came tapping - tapping at my chamber door,
That I scarce was sure I heard you» [...]

Sam pokój sprzyja tego rodzaju zachowaniu. Poe napisał o nim w cytowanym szkicu, że jest to wnętrze "bogato umeblowane". I rzeczywiście: biel popiersia Pallas Ateny nad drzwiami ("placid bust") góruje nad miękkimi pufami ("cushioned seat") i fioletem obić ("velvet violet lining"). Okratowane okno ("window lattice"), z zewnątrz osłonięte okiennicą ("the shutter"), od strony pokoju przysłonięte jest purpurową portierą ("purple curtain"). Przedmioty tu zgromadzone mają wyróżnić WNĘTRZE od ZEWNĘTRZA, ale przede wszystkim są sygnałem wspomnień, nosicielami śladów, pojemnikiem skojarzeń. Poduszki służą do przywołania tej, która ich już nie dotknie ("she shall press, ah nevermore"), książki wywołać mają zapomnienie ("surcease of sorrow"), zapach drażniący nozdrza sprowadza nowy paroksyzm wspomnień.

Beznadziejność życia próbuje się powetować gromadzeniem śladów i pamiątek. Benjamin zauważa, iż już od czasów mniej więcej równoległych do opublikowania "Kruka" (1845, epoka Ludwika Filipa) mieszczaństwo wykazuje niezwykłą dbałość o rzeczy codziennego użytku:

[...] by nie pozwolić na rozwianie się w czasie jeżeli już nie własnego bytowania ziemskiego, to przynajmniej swych przedmiotów codziennego użytku i rekwizytów. Stara się ona [burżuazja - T.S.] niestrudzenie, by odcisnięta została znaczącość przedmiotów. Troszczy się o futerały i puzderka dla pantofli oraz kieszonkowych zegarków, dla termometrów oraz kubków do jaj, dla sztuców oraz parasoli. Upodobała sobie pokrycia z aksamitu i pluszu, przechowujące ślad każdego dotknięcia.¹⁸

¹⁸ W. B e n j a m i n: Twórca jako wytwórca..., s. 215.

W ciężkich firanach i draperiach istota wnętrza leży w sposób bardziej zasadniczy niż w czterech ścianach: tłumią i ochraniają, działają jak kojący sen, a także zapobiegają zbyt wnikliwej penetracji. Nie bez powodu Gaston Bachelard nazwał Edgara Allana Poe'go "wielkim marzycielem firan"¹⁹. Poe dzieli z późniejszymi modernistami pasję detalu obserwowanego wnikliwie na tle innych przedmiotów, aczkolwiek towarzyszy jej świadomość wiecznie wymykającej się głębokiej istoty danego przedmiotu. Podczas gdy mieszczanina w jego salonie fascynowały pokrowce, Poe i idący w jego ślad adepci dochodzili do stwierdzenia, że wszystko jest jedynie pokrowcem, futerałem przedmiotu, którego uchwycenie i opisanie jest niemożliwe. Takim stwierdzeniem i zarazem próbą otwarcia łupiny jest "Księga" Stefana Mallarmégo. U Poe'go Hans Pfaal zakończy swą podróż tuż przed momentem ostatecznej penetracji, Gordon Pym zamknie usta na słowo przed wyjawieniem ostatecznej tajemnicy białego widma, żeglarz wchłonięty przez wir zostanie wyrzucony, nim osiągnie jego centrum, itd. Niewidzialna kotara nieustannie otacza bohaterów autora "Kruka". Umożliwia im swą miękkością prawie nie ograniczony ruch, a jednak wyznacza pewien punkt, który bez przerwy wymyka się pojęciu i nazwaniu. Zaskona, stora, firana pełni w tej przestrzeni taką samą funkcję, jaką horyzont pełni w sztukach plastycznych: zezwala na bieg przestrzeni i otwiera nieokreśloną perspektywę znikającego punktu. W ten sposób WNETRZE prze staje odróżniać się czymkolwiek od ZEWNĘTRZA; mamy do czynienia z jednorodną przestrzenią.

Znakomity "Landor's Cottage" nie powinien wprowadzać nas w błąd: z piętnastu stron tekstu poświęconego domowi tylko dwie dotyczą jego wnętrza, w którym oko Poe'go spostrzega znów okna i draperie:

At the windows were curtains of snowy white jaconet muslim;
they were tolerably full, and hung decisively, perhaps ra-

¹⁹G. B a c h e l a r d: The Poetics of Space..., s. 37.

ther formally, in sharp parallel plaits to the floor - just
to the floor:²⁰

W "Kruku" warstwie wizualnej towarzyszy akustyczna: draperie nie tyl-
ko drażnią kolorem, ale i dźwiękiem:

And the silken sad uncertain rus- of each purple cur-
tain. Thrilled me - filled me wi- ntastio terrors never
felt before.

(E.A. Poe: Kruk)

W tym miejscu odchodzimy od mieszczańskiego salonu, zmierzając znów
w stronę powieści kryminalnej. Niewidzialnym gestem poruszana firan-
ka to jeden ze standardowych chwytów, za pomocą którego zewnętrznie in-
geruje w przytulność i bezpieczeństwo wnętrza. W jednej ze swych bur-
lesek filmowych Max Linder toczy wspianą walkę z ukrytym za drape-
rią przestępcą, którym jest on sam. Za kłębiącą się materią nie spo-
sób poznać liczby osób, zresztą narzeczona Maxa jest zbyt lekliwa, by
spojrzeć za zasłonę.

Przestrzeń za draperią staje się raptownie otwarta i wybiegająca
naprzód. Za szeleszczącymi, purpurowymi zasłonami w pokoju bohatera
"Kruka" czai się ZEWNĘTRZE: oto człowiek słyszy, lecz nie widzi spora-
dy hałasu ukrywającego się poza zasięgiem wzroku. W tym braku kore-
lacji między zmysłami tkwi podstawowe otwarcie się na niebezpieczeń-
stwo ZEWNĘTRZA. Zjawisko synestezji należy do obiegowego repertuaru
poezji schyłku XIX wieku.

Otwierając drzwi, by wpuścić domniemanego przybysza, człowiek od-
krowie przechodzi w sytuację ZEWNĘTRZA, które manifestuje się w dwo-
jaki sposób: po pierwsze, czernią uniemożliwiającą wszelkie postrze-

²⁰E.A. Poe: Landor's Cottage. W: E.A. Poe: Complete Tales
and Poems. New York 1975, s. 624.

ganie optyczne, która jak kotara tłumi wszystkie odgłosy ("the silence was unbroken, and the darkness gave no token"), czyli stawia przed nami sytuację człowieka odciętego od własnych zmysłów; po drugie, nagłym dźwiękiem z nie znanego źródła ("the only word there spoken was the whispered word Lenore"), czyli ponownie każe umieścić bohatera w sytuacji, kiedy to słyszy, lecz nie widzi, ale tym razem źródłem głosu jest on sam, co wyjaśnia następny wers tekstu ("This I whispered and an echo murmured back the word Lenore"). Tak jak obraz dopalających się węgli stwarzał własną replikę w postaci ciemności, tak odbite od tejże ciemności słowa replikują się akustycznie. Lustru optycznemu towarzyszy zwierciadło akustyczne. Obydwa wyrażają brak możliwości penetracji, zamykają drogę w głąb, jeden obraz powtarza drugi, futerał pochłonał bez reszty przedmiot.

To, co zapowiadało otwarcie drzwi, manifestuje się w całej swej słowieszczej postaci, kiedy to do pokoju wkracza Kruk w całym majestacie czerni zewnątrz. Otwarcie drzwi w ciemność jest równocześnie porażką światła, które, miast oświetlać, poddaje się mrokowi.

Tout ce qui brille voit [...] ²¹,

pisał Rimbaud, i tę podstawową zasadę rozdziału na WNEĘTRZE i ZEWNĘTRZE łamie wizja Poego. Lampa oświetlająca pokój nie widzi w ciemności, po otwarciu drzwi miast snopu światła bohater widzi jedynie ciemność ("Darkness there and nothin more").

Wiersz jest zatem przedstawieniem narastania ciemności. Od mroku za oknem przechodzimy przez pierwsze forpocztę ciemności we WNEĘTRZU (cienie na podłodze), by wreszcie osiągnąć zdominowanie pokoju przez ciemność. Wraz z nią wkracza do pokoju ZEWNĘTRZE, które poprzez porażkę światła i oczu rozpycha go w jeden ciąg przestrzeni. Ciemność/ZEWNĘTRZE odgrywa z chwilą wejścia rolę suwerena:

²¹ Cytuję za G. B a c h e l l a r d: *The Poetics of Space...*, s. 34.

Not the least obeissance made he; not an instant
 stopped or stayed he;
 But, with mien of lord or lady, perched above my
 chamber door.

(E.A. Poe: Kruk)

- napisał Poe o zachowaniu Kruka. Dominacja ta jest zresztą nie tylko przestrzenna, gdyż bohater został skazony zewnętrżnością i ciemnością także psychiczną:

Take thy beak from out my heart, and take thy form
 from off my door

(E.A. Poe: Kruk)

Ta prośba kładzie znak równości między stosunkami przestrzennymi a światem psychicznym.

Nowoczesne światło i nowoczesna świadomość posiadają tę stałą i ostrą miarę, która stosuje się do badania duszy. Nowoczesnej duszy nie można już zacieniać półtonami [...] ²²

Poe znaczy początek epoki, w której dusza ludzka obdarzona została ciemnością absolutną. Nie bez przyczyny jego twórczość stała się domeną poszukiwań freudystów; ciemność piwnicy, w której Montresor zamurówuje Fortunata, jest ekwiwalentem mroku spowijającego psychikę człowieka. Ola Hansson, nawiązując do teorii Lombroso, tak charakteryzował Poe'go: "Jak większość królów wiedzy, jest w jednej osobie podwójnym pnieniem geniuszu i obłąkania." ²³ Tej jedności życia psychicznego odpowiada ujednolicenie przestrzeni, odebranie podziałowi na WNE-TRZE i ZEWNĘTRZE większej sensowności, podobnie jak pozbawione za-

²² M. G o l d b e r g: Moralność linii. W: Moderniści o sztuce... s. 429.

²³ O. H a n s s o n: Jasnowidze i wróżbici. Tłum. S. L a c k. Warszawa 1905, s. 9.

sadności jest dopatrywanie się w czynnościach i instynktach człowieka dwóch esencjonalnie różnych rzeczy. Jak instynkt przemienia ludzkie zachowania odgrywające rolę jego manifestacji (ów postulat stał się celem twórczości późniejszych modernistów, np. Stanisława Przybyszewskiego), tak ZEWNĘTRZE, przestrzeń nieograniczona wchłania w siebie coś, co uchodziło za zamknięte, odgrodzone WNĘTRZE. W obu przypadkach oznacza to dalej i otwartość. Stąd przestrzeń otwarta, nieograniczona będzie żywiołem modernizmu w literaturze i sztuce, a rozciągające się pod warstewką świadomości mare tenebrarum zdominuje psychologizowanie tego okresu.

Ciemność oznacza odległość i głębię. Odczuwanie przestrzeni biegnie równoległe do sposobu rozumienia natury ludzkiej psychiki. Nie darmo Poe kończy swój wiersz wyznaniem niemożności wyrwania się spod cienia kruka ("and my soul from out that shadow that lies floating on the floor, Shall be lifted nevermore"). Maria Podraza-Kwiatkowska tak charakteryzuje tendencje artystyczne okresu modernizmu:

Artystów od razu pociągnęła owa »komnata Sinobrodego«, »mare tenebrarum«, »skryty człowiek« i jak tam jeszcze wówczas owe ciemne dziedziny psychiki nazywano. Zaczęto schodzić do »głębi«, »podziemnych jezior«, »labiryntów z Minotaurem sumienia«.²⁴

Otwartość przestrzeni modernistycznej jest dość specyficznego rodzaju: przejawia się ona tyleż w wizji przestrzeni zewnętrznej, w naturze której leży obcość, ile w swoistym widzeniu wewnątrz zamkniętych. Jak wspomniałem, żadna epoka nie poświęciła tyle uwagi wnętrzu co modernizm. Wygląda to na paradoks, niemniej żywotność i atrakcyjność przestrzeni dziewiętnastowiecznej polega na jej jednolitym charakterze, na braku esencjonalnej różnicy między salonem a parkiem, pokojem a polem, korytarzem i aleją. W związku z tym specyficznego zna-

²⁴ M. Podraza-Kwiatkowska: Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Kraków 1975, s. 403.

czenia nabierają drzwi i czynności z nimi związane. Reakcja człowieka na pukanie jest najlepszym wykładnikiem jego oczekiwań. W zachowaniu bohatera "Kruka" odczuwamy lęk, słowa o przybyśzu wyraźnie noszą znamię nerwowego uspokajania się, niemniej strach ustępuje przed nawykiem towarzyskości. Człowiek Poego jest już modernistycznie nastawiony ku ludziom. Przestrzeń, którą zamieszkuje, jest tylko wariantem przestrzeni w ogóle, nie posiada żadnych sobie tylko właściwych wyznaczników. Przebiega liniowo, bez ostrych granic między światłem a ciemnością, zmieniając swój kształt, lecz będąc ciągle tą samą przestrzenią, jednym ciągiem spacjalnym. Nie ma tu blasku wnętrza, tylko mrok zewnętrżności, otwartej przestrzeni. Bohater Poego zamieszkuje samotny dom, lecz w jego zachowaniu nie ma nawyków pustelnika; przestrzeń, która jest jego dziedziną, nie zna wyłączności, bo wszelkie wyodrębnienia są arbitralne i sztuczne. Stąd pracownia Poego należy do innego rodzaju pomieszczeń niż pracownia Fausta: nie rządzi w niej ubóstwo, lecz zbytek; jej istotą jest nie czuwanie, lecz drzemka. To nie tyle pustelnia, gdzie jest się sam na sam z Bogiem, ile wystawna kaplica, w której Bóg przejawia się przez i wśród ludzi. Nic dziwnego, że bohater "Kruka" myśli o ukochanej i podświadomie oczekuje gości.

W analogicznej sytuacji, świadomy swego odcięcia i wyodrębnienia spośród otaczającej przestrzeni Ksiądz z czwartej części "Dziadów" pyta przerażony:

Kto tam? Kto tam stuka?

[...]

Któż to jest na progu?

Ktoś ty taki? ... po co? ... na co?²⁵

²⁵A. M i c k i e w i c z: Dziady. Cz. 4. Kraków 1948, s. 40.

Jest to reakcja człowieka, który ze swej samotności i odrębności uczynił tabu; życie mieści się tu we wnętrzu, zewnątrz, ingerując wewnątrz, wnosi grozę. Miał słów dyktowanych przez dobre maniery będące umożliwieniem i ułatwieniem poruszania się w grupie ludzi, jak wiadać to w "Kruku", przybysza witają hasła samotności, dla której obecność drugiego człowieka stanowi istotne zagrożenie:

Ach, trup, trup! upiór, ladaco!

W imię Ojca! ... zgiń, przepadnij!²⁶

Tak przemawia WNEŹRZE świadome zawartego w nim bezpieczeństwa, toteż Pustelnik o romantycznej osobowości natychmiast wyczuwa w tym powitaniu znamię peryferyjności, dla niego tak przemawia mentalność nieświadoma przestrzeni otwartej - Pustelnik jest nieodrodnym synem Wetherera i wyznawcą Jean Paula.

Według Poego, zwiastuna modernizmu, tak przemawiałaby mentalność nieświadoma przestrzeni zewnętrznej i obracającego się w niej towarzysztwa. Ale Pustelnik tylko stwierdza z żalem:

Inni błędzą, Ksiądz w małym, ale własnym domu

Czy to na wielkim świecie pokój lub zamieszki,

Czy gdzie naród upada, czy gdzie naród ginie,

O nic nie dbasz usiadłszy z dziećmi przy kominie.

[...]

Błogosławione życie w małym, własnym domu!²⁷

Brak porozumienia między Księdzem a Pustelnikiem jest rezultatem monologowania dwóch różnych przestrzeni: ograniczonego WNEŹRZA, zamieszkałego przez pierwszego, i nieograniczonego ZEWNĘTRZA, w którym błąka się drugi. "Ja swoje, a on swoje" - to podsumowujące zdanie Księdza stwierdza romantyczną przepaść wykopaną między dwoma rodzajami przestrzeni przez nową mentalność.

²⁶ Ibid., s. 40.

²⁷ Ibid., s. 41.

"Nevermore" - powtarzające się jak upiorny refren w wierszu Poe'go i uniemożliwiające wszelki dialog, owo słowo-lustro odbijające samo siebie nieskończoną liczbę razy tworzy zgoła inną sytuację spacyjną: oto ZEWNĘTRZE rozciąga się wszędzie, wchłaniając w siebie WNE-TRZE, które staje się jakby jego mutacją. Z braku partnera nie ma możliwości dialogu. Mickiewicz jeszcze wleży w romantyczną samotność, Poe już przeczuwa tłum, przy czym na razie jest to tylko zapowiedź, pośrednie stadium otwarcia przestrzeni, faza manier i towarzyskich konwencji, które autor "Kruka" sam nieustannie łamał.

Podstawową antynomią modernistyczną obejmującą sobą także przestrzeń staje się rozróżnienie między sztucznością a naturalnością. Symptomatyczna jest tu tyrada Viviana z dialogu Oscara Wilde'a:

Kiedy ta natura jest taka niewygodna. Trawnik twardy, nierówny i wilgotny, przy tym roi się od obrzydliwego robactwa. Toż najgorszy rzemieślnik Morrisa zrobiłby ci siedzenie wygodniejsze, niż cała ta wspaniała natura. Marną ona tandetą w porównaniu z urządzeniem mieszkań... Nie skarżę się jednak. Gdyby natura była wygodniejsza, ludzie nigdy nie byłiby stworzyli architektury, a ja wolę przebywać w mieszkaniu niż na wolnym powietrzu. W mieszkaniu mamy doskonałe poczucie proporcji. Wszystko nam podlega, przystosowane jest do naszego pożytku i przyjemności.²⁸

Rozgraniczenie między WNE-TRZEM a ZEWNĘTRZEM dokonuje się nie na podstawie ograniczenia czy zamknięcia, lecz za kryterium służy wygoda. Kiedy Vivian mówi o "wygodzie, użytku i przyjemności", przemawia językiem "Arts and Crafts Society" Williama Morrisa, "Guild and School of Handicrafts" Charlesa Ashbee'go i prac Eugene Grasseta, których istotą jest nie oddzielanie pokoju i domu od otaczającej prze-

²⁸ O. W i l d e: Zanik kłamstwa. Dialog. W: Moderniści o sztuce ..., s. 154.

strzeni, lecz uzyskanie powierzchni, w której użytkowość byłaby największa. Nie chodzi tu o rozgraniczanie, lecz o autorstwo, o triumf sztuczności nad naturalnością. Gdy ambicją XVIII wieku jest uczynienie sztuczności naturalną, temu właśnie służy przestrzenie rokoka, druga połowa wieku XIX stara się o osiągnięcie ideału, którym jest usztuczniczenie natury.

Ta nauka nie była obca E.A. Poemu, który w "The Domain of Arnheim" pisał: "The original beauty is never so great as that which may be introduced."²⁹ Sztuczność nie musi przy tym stać się domeną mieszkania, gdyż tak "The Domain of Arnheim", jak i "Landor's Cottage" zajmują się aplikacją i rozwinięciem teorii wyższości sztuczności nad naturalnością w zakresie ogrodnictwa. Ów kult artefaktu oznacza jakby dziwną niekonsekwencję: z jednej strony umiłowanie sztuczności, która - jak to wykazałem w poprzednich rozdziałach - jest jedną z naczynych cech wnętrza, z drugiej zaś uparte stosowanie tejże kategorii do zewnętrznej przestrzeni, ogrodów, parków, placów itp. W drugim przypadku nie chodzi o inicjacyjne rytuały jednoczące człowieka i naturę (średniowiecze, starożytność) czy tajemnicę z wyjawieniem (barok, manieryzm), ale jedynie o triumf zasady sztuczności nad naturalnością. Punktem głównego zainteresowania jest nie tyle charakter przestrzeni, ile rodzaj dokonywanej na tej przestrzeni operacji. Budowanie nowych układów, powoływanie do życia nowych struktur na zasadzie coraz to nowych elementów w sposób mniej lub bardziej nieograniczony stanowi cechę dziewiętnastowiecznej myśli. Stulecie kreatorów automatów otwiera Hoffmanowski profesor Spalanzani³⁰; Mary Shelley kreowała Frankenstein³¹, zapowiadając długą linię dzieł, w których zainteresowanie sztucznością i wynalazczością odgrywać będzie rolę

²⁹E.A. Poe: The Domain of Arnheim. W: E.A. Poe: Complete Tales and Poems..., s. 609.

³⁰E.T.A. Hoffman: Piaskun. W: E.T.A. Hoffman: Opowiadania fantastyczne. Warszawa 1959 (pierwsze wydanie w 1816 roku).

³¹M. Shelley: Frankenstein, pierwszą wydanie w 1818 roku.

zasadniczą, ale dopiero Poe zredukował człowieka do zbioru protez³², by wreszcie w ostatniej ćwierci wieku mogła się pojawić Ewa przyszłości i opatrzone ironicznym komentarzem autora wynalazki doktora Chavassusa czy profesora Schneitzoeffera³³. W utworach Poe'go dużo jest jeszcze reperkusji filozofii późnego XVIII wieku, włącznie z zainteresowaniem przestrzeni jako areną ćwiczeń i intelektualnych harców rozumu. Żeglarz porwany przez wir wypływa poznawszy rządzące nim prawo fizyczne, żmudne rozumowanie jest podstawowym narzędziem pracy Duponta. Brak zaufania i krytyczny stosunek do natchnienia w poezji, który tak bardzo imponował u Poe'go Valéry'emu, również wywodzi się z tej linii myślenia. Drażąc i penetrując materię, Poe staje oko w oko ze śmiercią jako ostateczną zagadką, by rozwiązać ją oczywiście w duchu zasad logicznych lub pseudologicznych, takich jak galwanizm czy mesmeryzm. Villiers de l'Isle-Adam żywi dla tego rodzaju przekonani mieszanię scjentystycznej czci i ironicznego wykrzywienia w stronę pozytywistycznych mrzonek. Automaty jako odpowiedź sztuki na naturalną kreację wydają się być skrajną manifestacją umiłowania sztuczności będącym najważniejszym wyznacznikiem myśli modernistycznej.

This cult of artifice, consciousness and deliberateness -
- adapted by Baudelaire from the writings of Edgar Allan Poe and passed on to a variety of later poets, from Mallarmé and Wilde to Stefan George and the Yeats of the Byzantium poems-might easily have constituted one link between modern poetry and modern technology.³⁴

³²E.A. Poe: Człowiek, który się żużył. Inny przykład pojawienia się automatu u Poe'go to "Maelzel's Chess Player".

³³V. De l'Isle: Adam Ewa przyszłości, pierwsze wydanie w 1886 roku.

³⁴M. Hamburger: The Truth of Poetry. Harmondsworth 1972, s. 295.

Ta możliwość - zdaniem krytyków nie wykorzystana przez estetyzm i psychologizm Poego i Villiers Adama - otwiera nowe ujęcie przestrzeni: przestrzeni jednolitej, niepodzielnej, na której w imię estetyzmu dokonuje się operacji przeszczepienia elementów sztucznych. Przy takim stanie rzeczy i przy dominującej impresjonistycznej tendencji odradzającego się malarstwa do wyjścia w plener. przestrzeń otwarta była szczególnie atrakcyjna. Na jej tle sztuczność dodanych elementów rysowała się szczególnie dobitnie.

Nie jest dziełem przypadku, że cytowana opinia Michaela Hamburgera mówi wyłącznie o poezji tego okresu. Literatura inaczej niż malarstwo zdaje się być w drugiej połowie XIX wieku znacznie bardziej zainteresowana zbudowaniem pomostu między estetyką i produktem artystycznym a wprowadzaniem tematyki nowoczesnej technologii. Chodzi tu przy tym mniej o wewnętrzne mechanizmy i zmiany aparatu percepcyjnego, a raczej o pewne fakty ikonograficzne, wyobrażenia i zestawy wygładów pojawiające się w dziełach tego okresu. Poezja i proza są bardziej niż malarstwo oddane sztuczności. Stąd Claude Monet maluje krajobrazy, Charles Baudelaire wałęsa się po ulicach Paryża. Podobnie twórca "La Bas" i "A-Rebours":

[...] zdają sobie sprawę, że zasadniczą rolę w ukształtowaniu impresjonistycznego proceduru malarskiego grało wyjście w plener [...] Podobnie jednak jak Baudelaire i zgodnie z założeniami modernistyczno-dekadencjonalnej estetyki nie od natury, tak jak ją pojmowali impresjoniści, oczekuje artystycznej i filozoficznej inspiracji. Miasto, a nie krajobraz przyciąga jego uwagę, a najwybitniejszym w gruncie rzeczy przedstawicielem nowego kierunku jest dlań Degas, oceniany jako najmniej ortodoksyjny spośród impresjonistów.³⁵

³⁵ E. G r a b s k a: J.K. Huysmansa pojęcie modernizmu. W: Sztuka około 1900. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Oprac. J. B i a ł o s t o c k i: Warszawa 1969, s. 52.

Miasto jawi się w literaturze wcześniej niż w malarstwie. Baudelaire wielbił, choć zarazem i przeklął, Paryż, w którym "wszystko, nawet groza, w zachwyt się przemienia"³⁶; Antoni Lange opisuje w sonecie Wenecję, Artur Górski Brukselę i Rzym, Aleksander Szczęśny i Stanisław Miłaszewski penetrują miejskie zaułki. Nie wnikając w moralno-estetyczną ocenę archetypu miasta, różniącą się w poszczególnych fazach rozwojowych myśli modernistycznej, trzeba przyznać, że wizje miejskie wykazują pewien dość specyficzny rysunek przestrzeni jako głębi i dali.

Miasto - podobnie jak u Poego pokój - jest pewnym momentem przestrzeni uchwyconym i wyróżnionym z jednolitego ciągu spacji. Przestrzeń jest elementem perspektywy. Miasto widzi się najlepiej z zewnątrz, lub raczej - skoro brak tu konsekwentnego rozróżnienia między WNEŁTRZEM a ZEWNĘTRZEM - z oddali: "Od cienistego schodziłem klasztoru...", szczególnie dobrze z góry: "w dole na forum chłodny cień wieczoru", ponieważ to umożliwia perspektywiczne spojrzenie na całe miasto: "Nad całym miastem mrok i fiolety"³⁷.

Antoni Lange z odległości dostrzega Wenecję jako:

Dwieście wysp dookoła, dwieście miast z marmuru,
Dwieście mostów rzuconych przed wodne przełęcze,
Dwieście wieżyc ubranych w siedmiobarwne tęczę.³⁸

Nawet już w obrębie murów spojrzenie ogarniające przestrzeń biegnie po liniach nie mieszczących się w barysie ścian:

³⁶Ch. Baudelaire: Staruszczyki. Tłum. J. Opęchowski k i. W: Ch. Baudelaire: Kwiaty zła...

³⁷K.M. Górski: Rzym wieczorem (1896). Cytuję za: Poezja Młodej Polski..., s. 3.

³⁸A. Lange: Wenecja (1901). W: Poezja Młodej Polski..., s. 22.

I mimo woli głowę zadrze, bo tam w górze

Chmurki białe [...]

I dobrze jest zadzierać głowy do tęsknoty.³⁹

Wykraczanie, wybieganie - czy to horyzontalnie, czy wertykalnie - z zamkniętych obszarów jest cechą przestrzeni modernistycznej. Mamy tu do czynienia z przestrzenią w ruchu już to poziomym, już to pionowym; w pierwszym przypadku dochodzi do głosu przestrzeń-dal, w drugim przestrzeń-głęb.

Obydwa modele znajdują pełną egzemplifikację w twórczości Baudelaire'a. W "Kwiatach zła" ruchowi wzwyż:

Nad doliny, nad góry, jeziora i morza,

Nad chmury, poza kręgi słonecznych promieni,

Poza kres wypełnionej eterem przestrzeni

Dalej niżli sięgają sferyczne przestworza...

(Ch. Baudelaire: Wzlot. W: Kwiaty zła)

towarzyszy równocześnie triumfalne spojrzenie w dół stwarzające wrażenie głębi:

Na życie spoglądając z wysoka ...

(Ch. Baudelaire: Wzlot. W: Kwiaty zła)

W innym miejscu ewokowana przestrzeń nie stwarza wrażenia, lecz jest głębią:

Jakże piękne są słońca w te ciepłe wieczory.

Przestrzeń jaka głęboka.

(Ch. Baudelaire: Balkon. W: Kwiaty zła)

³⁹ A. S z c z ę s n y: ** (1912). W: Poezja Młodej Polski..., s. 393.

Podstawowym rodzajem ruchu w tej przestrzeni jest lot, unoszenie się lub zapadanie, nurzanie w żywiole. Wszystkie te odmiany odnajdziemy we "Wzlocie":

Unosisz się mój duchu [...]

Nurzasz się w bezgranicznych i bezdennych dalaach

[...]

Szczęśliwy ten, co skrzydła szeroko rozpina

Szybując ku świetlistym pozaziemskim polom

(Ch. Baudelaire: Wzlot. W: Kwiaty zła)

Drugi, krzyżujący się z tym typ przestrzeni opiera się na relacji dal - podróż. Zwięźle precyzuje go Baudelaire w "Głosie":

O pójdz ze mna bładzić po marzeń drogach,

Za krańce możebności, w dal poza światy znane.

(Ch. Baudelaire: Głos. W: Kwiaty zła)

W "Podróży" wspomina:

Tych, co jako Żyd tułacz albo apostoły

Błądzą; dla których nie dość ziemi ani morza.

(Ch. Baudelaire: Podróż. W: Kwiaty zła)

Dale i odległości pochłaniały Baudelaire'a. Jest jednym z paradoksów myśli modernistycznej, iż otwartą przestrzeń tak bardzo upodobał sobie poeta, który życie spędził w miastach, a rozpoczęta w czerwcu 1841 roku podróż do Kalkuty skończyła się rychłym powrotem do domu. Otóż podobnie jak u Wilde'a wydaje się, iż nie chodzi o samo przemieszczanie się, zmianę miejsca w przestrzeni, lecz jedynie o pomyślenie sytuacji, która by takowe prowokowała; paradoks rozwiązuje się zatem w duchu iście modernistycznego triumfu sztuczności nad naturą, hipotetycznej możliwości nad jej rzeczywistą aktualizacją. W "Olbrzymie" Baudelaire dokonuje perwersyjnej transpozycji zasady wyż-

szości automatu nad tworem naturalnym. Co prawda wiersz otwiera na-
wrót do czasów,

[...] kiedy natura monstrualne płody
Rodziła co dzień ze swej potęgi ogniowej,

(Ch. Baudelaire: Olbrzymka. W: Kwiaty zła)

niemniej przedstawiona sytuacja jest zawoalowaną relacją między czło-
wiekiem a urozmaicającą mu życie zabawką:

Chciałbym wtedy przebywać przy olbrzymce młodej
Niby piękny lubieżny kot u stóp królowej.

(Ch. Baudelaire: Olbrzymka. W: Kwiaty zła)

Stąd zminiaturyzowany homunculus odbywa podróże jak Guliwer wśród mie-
szkanek Brobdingnagu:

Zabłąkać się pośród jej kształtów niesłychanych [...]
Albo czołgać się po jej ogromnych kolanach [...]

(Ch. Baudelaire: Olbrzymka. W: Kwiaty zła)

Wyniesiona poprzez zabiegi dokonane na wymiarach ludzkiego ciała na
poziom abstrakcji zasada prymatu sztuczności wyraża się explicite w
"Paryskim spleenie", gdzie za wezwaniem do podróży do "krajiny wspa-
niałej, krajiny szczęśliwości" kryje się jej bardziej konkretna cha-
rakterystyka:

Prawdziwa kraina szczęśliwości [...] gdzie wszystko jest
bogate, czyste, lśniące jak nieskalane słońce, jak wspa-
niałe naczynia kuchenne, jak olśniewające srebra, jak patra
biżuteria. Skarby świata napływają tu jak do domu pracow-
itego człowieka, który zasłużył sobie na świat cały. Osob-

liwa kraina, górująca nad innymi, jak sztuka góruje nad Naturą, którą marzenie kształtuje, upiększa, przerabia.⁴⁰

Model przestrzeni oparty na relacji dal - podróż jest więc zdominowany przez sztuczność; dal jest terenem otwartej potencjalnej przestrzeni, w której dokonuje podróży wyobrażenia. Oczywiście, są to podróże hipotetyczne, w których zgodnie z zasadą jednorodności przestrzeni punkt docelowy nie różni się od punktu wyjścia. Baudelaire stawia przed nami taką sytuację szczególnie często. Przyjrzyjmy się poematowi "Projekt" ze zbioru "Paryski spleen". Przestrzeń jest w nim obecna pod dwoma postaciami. Po pierwsze, jako przestrzeń rzeczywista, aktualnie realizująca się wokół poety. Przestrzeń ta jest scenografią dla wydarzeń rozgrywających się w wyobraźni stanowiącej ośrodek drugiej przestrzenności. Ów spektakl imaginacji podzielony jest na cztery akty, z których każdy ma odmienną scenerię. W pierwszej części jest nią park, przestrzeń otwarta, rozproszona, stosunkowo niezaludniona ("przechadzając się po wielkim, pustym parku"); w drugiej, ulica ze sklepami, o których roli w kształtowaniu widzenia XIX wieku już wspominałem ("idąc ulicą, zatrzymał się przed sklepem z rycinami"), przestrzeń uporządkowana, ograniczona pewnym kształtem, niemniej otwarta przez możliwość ucieczki w bok (sklepy, przecznice), z których wszelako wcześniej czy później czeka nas powrót na główny szlak - przestrzeń ulicy jest więc przestrzenią miejską, najbardziej zbliżoną do labiryntu; trzeci akt posiada scenografię zabudowanej alei, czwarty wreszcie rozgrywa się w "domu, o godzinie, w której rad Mądrości nie zagłuszą już odgłosy życia zewnętrznego".

To pierwszy szkic rysunku przestrzennego, w którym park przechodzi w ulicę i jej wariant - aleję, by wreszcie osiągnąć dom. Jeste-

⁴⁰Ch. Baudelaire: Zaproszenie do podróży. W: Ch. Baudelaire: Paryski spleen. Przeł. J. Guze. Warszawa 1955. Wszystkie pozostałe cytaty z tomu Paryski spleen zostały zaczerpnięte z tegoż wydania.

śmy świadkami zwężania przestrzeni, jej jakby perspektywicznego widzenia od elementów najszerszych po punkt zbiegu na horyzoncie. Wszelako nie to jest najważniejsze, lecz towarzyszące temu zjawisku widzenie drugiej, hipotetycznej, imaginacyjnej przestrzeni, jakby - zapożyczając się u Władysława Strzemińskiego - po widok przestrzeni rzeczywistej.

W odsłonie pierwszej jest to element architektoniczny - pałac - wyposażony w "marmurowe schody [...] naprzeciw wielkich trawników i sadzawek". Charakterystyczne jest, iż śnione w scenografii parku przedstawienie życia pałacowego zostało pozbawione owych drobnych znaków i dotknięć WNEŹRZA nadających charakter budowli. Pałac widziany jest wyłącznie z zewnątrz, jedynie jego mury rysują się "na tle pogodnego wieczoru". Pewien proces zmierzający ku uwewnętrznieniu śnionych przestrzeni pojawia się dopiero w akcie drugim, gdzie figurują dwa WNEŹRZA: prawem reminiscencji wnętrze pałacu z poprzedniego epizodu ("pokryte złotem ściany") ocenione jednak negatywnie, tak że w zasadzie nie może pretendować do roli wnętrza, gdyż w "tych oświeconych salach na próżno szukałbyś intymnego zakątka"; i w ślad za nim nowe marzenie o chacie nad brzegiem morza, której wnętrze opisane zostało jako "oświecone nowym światłem przesianym przez story, gdzie świeże maty, kwiaty o zapachach odurzających, fotele z ciężkiego i ciemnego drzewa w stylu portugalskiego rokoka". Czytelnik będzie przecież zaskoczony pełnią wizji przestrzeni, gdyż WNEŹRZU towarzyszy tu staranny szkic ZEWNĘTRZA, tego, co - jak pisał sam Baudelaire - "wokół nas, na zewnątrz". Chata "otoczona dziwaczными i lśniącyymi drzewami [...] dalej [...] burzliwe morze kołyszące końce masztów [...] Za werandą zgiełk ptaków [...] i paplanina małych Murzynek [...]"

Przestrzeń wyobraźni w tym epizodzie jest najpełniejsza, obejmuje całość krajobrazu, a nie tylko spojrzenie z zewnątrz na pewne wybrane elementy. W akcie trzecim mamy do czynienia z najsumienniejszym oddaniem wnętrzem przy braku jakichkolwiek obrazów przestrzeni otaczającej. Trudno by było krócej i trafniej zamknąć w słowach czar, smak

i zapach oberży, niż to zrobił Baudelaire: "Tęgi ogień, pstre fajanse, znośna kolacja, cierpkie wino i bardzo szerokie łóżko z nieco szorstkimi, ale czystymi prześcieradłami [...]"

W akcie czwartym zjawia się dom i jakby sam wyczerpywał się własną nazwą, ponieważ nie dowiadujemy się od Baudelaire'a niczego więcej o szczegółach tej scenografii.

W tej scenerii i dramaturgii wyobrażanej przestrzeni zachodzą wszelako pewne prawidłowości. Uderzające rozbudowanie drugiego epizodu w sferze przestrzeni ónionej tłumaczy się wyjątkowo skomplikowaną sytuacją w kręgu przestrzeni rzeczywistej. Bohater zbacza z ulicy do sklepu, to znaczy zanurza się w jedną z niezliczonych odnóg obszaru, sklep należy bowiem integralnie do przestrzeni ulicy, jest jej przedłużeniem, czymś, co rozciąga się za kolejnym zakrętem. Sklep kumuluje i gromadzi - a już sama ta czynność znamionuje wiek XIX - przedmioty o określonym przeznaczeniu, przedmioty dostrzegane nieustannie wokół nas; ale jest także rodzajem akademii, gdyż częstokroć dopiero przedmiot wystawiony na wystawie sklepu staje się nam dokładnie znany, ponieważ dopiero tam przyglądamy się mu dokładnie. Jeżeli tak, to wielkie magazyny rozwijające się współcześnie z Baudelaire'em są już całym wszechświatem, gromadzi się w nich bowiem wszystko, co potrzebne i czym służy nam przestrzeń. Są już nie tylko jak sklepy kontynuacją ulicy, ale jej intensyfikacją, podobnie jak place. Tak czy inaczej, przynależą do przestrzeni ZEWNĘTRZA i tworzą z nią obszar jednorodny, mimo że pozornie z racji ścian i dachów przynależą innej kategorii. Nie bez przyczyn bohater "Projektu" wchodzi do sklepu i nie bez przyczyn fakt ten ma miejsce w kontekście podróży jako medium poznawania przestrzeni. Jest to poemat o zmianie miejsca w przestrzeni; wraz z człowiekiem Baudelaire'a przenosimy się z parku, przez ulicę i aleję ku domowi. Jednak, jak zobaczymy, nie jest to poemat o podróży zakładającej różnicę między wyjściem a dojściem, startem a metą, lecz o przemijaniu pewnej tożsamej i kategoriałnie identycznej przestrzeni, w której punkty znaczące początek i koniec są jed-

nakowe. Chodzi tu o przejście znikąd do nikąd. Nie jest to zatem poemat o podróży, lecz o wałęsaniu. Wałęsanie się i włóczęga stanie się modelem życiowym, wedle którego żyją najlepsi. Właśnie owo bezcelowe przemieszczanie się w przestrzeni, dalekie od episjerskiego podróżowania za pieniądze, cenił Charles Baudelaire tak wysoko u Gerarda de Nerval'a i Edgara Allana Poe'go (choć, gwoli ścisłości, potępiał je jako cel sam w sobie, gdyż nie poparte pracą nad talentem prowadzi na manowce pośmiertnej chwały w mieszczańskich salonach). "Włóczyłem się [...] z rękoma w podartych kieszeniach [...]" - znacznej części poezji modernistycznej nieobce były narodziny w takich właśnie okolicznościach, jak te scharakteryzowane w zwięzłym wyznaniu otwierającym Rimbaudowskie "Ma bohême". Taki stosunek do ruchu wymaga jednolitości całej przestrzeni, także ulicy i sklepu, wszechświata i magazynu. Człowiek opisany przez Baudelaire'a nie jest więc podróżnikiem, lecz flaneurem, o którym tak znakomicie pisał Benjamin:

Miasto jawi mu się czasem jako krajobraz, a czasem jako izba. I tłum i flaneur wznoszą następnie dom towarowy, który z wałęsania się uczyni rzecz przydatną dla obrotu towarów. Dom towarowy jest ostatnią sztuczką flaneura.⁴¹

Flaneur z "Projektu", wchodząc do sklepu, kontynuuje w zasadzie marsz ulicą, to znaczy zachowuje ten sam sposób widzenia rzeczy wśród rzeczy i w perspektywie rzeczy. Jego wyobraźnia, pracując w pustym parku, daje nam jedynie skąpy rys fasady śnionego budynku. Wyobraźnia żywiona sama sobą nie jest zbyt płodna. Widzenie człowieka drugiej połowy XIX wieku wymaga stymulacji rzeczą, sztuczością, jest bowiem widzeniem nie bywalca parków, a bardziej klienta wielkich magazynów.

Rozbudowany sen o chacie nad morzem, dający nam obraz i WNEŹRZA, i ZEWNĘRZA, jest produktem tejże właśnie stymulacji sztuczością.

⁴¹W. B e n j a m i n: Twórca jako wytwórca..., s. 175.

Bohater Baudelaire'a ogląda ryciny, sztuka sprzedawana w sklepie jak towar okazuje się bardziej inspirująca niż wystawiona w muzeach. I otę: znowu przestrzeń, sztucznie i umownie rozdzielona na WNEŹTRZE i ZEWNEŹTRZE, okazuje się zlewać w jeden żywioł sztuczności, w aromacie "lekko opiumowanego tytoniu". Czyż nawet raje tamtej epoki nie bywały sztuczne, i to już od Thomasa de Quinceya począwszy?

Przyglądając się rycinie protagonista "Projektu" należy do całej rodziny bohaterów modernistycznych szukających w malarstwie wzorów, które później powieli natura. Jest bliskim krewnym des Esseintesa, który w półtnie Gustawa Moreau "ujrzał nagle ucieleśnienie owej dziwnej i nieludzkiej Salome, którą sobie wymarzył"⁴², i Viviana, któremu Oscar Wilde kazał stwierdzić, że gdy natura "dawniej odtwarzała Corotą i Daubigny'ego, obecnie daje nam wspaniałych Monetów i czarujących Pissarów"⁴³. Na brzegach powstałej około 1900 roku wazy Emila Galle'a naturalistycznie odtworzone źdźbła trawy powtarzają linie górnej krawędzi i sprowadzają ją z powrotem ku podstawie. Natura odbija i powtarza sztukę.

Przebywając w przestrzeni ulicy, w jednolitej przestrzeni mogącej się w każdej chwili zwieńczyć w dach lub rozprysnąć w jasne niebo, człowiek Baudelaire'a ewokuje nową przestrzeń, przestrzeń imaginacji. Pierwsza jest zdominowana przez sztuczność, druga - w swym najpełniejszym wyrazie - inspirowana sztucznością: powstaje przez odczytanie dzieła sztuki (rycina), a więc przez naniesienie trzeciego wymiaru na planszę dwuwymiarową (równocześnie dostrzegamy wnętrze i otoczenie domu). Jest to widzenie przestrzeni oparte na próbie dostrzeżenia rzeczy w perspektywie nie tyle geometrycznej, ile w zdefiniowanej perspektywie rzeczy wśród rzeczy. Widzenia Baudelaire'a jakby zwiastowały przestrzenność kubizmu, o której Apollinaire stwierdził, że jest czwartym wymiarem, który:

⁴²K.J. H u y s m a n s: A Rebours. Cytuję za: Moderniści o sztuce..., s. 145.

⁴³O. W i l d e: Zanik klanstwa. W: Moderniści o sztuce..., s. 169.

przedstawia ogrom przestrzeni rozciągającej się we wszystkich kierunkach w określonym momencie. Jest on samą przestrzenią - wymiarem nieskończoności.⁴⁴

Trzeci epizod zwraca uwagę innym charakterystycznym szczegółem percypowania dwóch rodzajów przestrzenności. Przyjrzyjmy się pierwszemu zdaniu:

Jeszcze dalej, gdy szedł wielką aleją, ujrzał schludną oberżę, gdzie z okna rozjaśnionego pstrokatą firanką wychylały się dwie uśmiechnięte twarze.

Podobnie jak poprzednio wyobrażenia opiera się na rzeczy sztucznej (oberża), choć tym razem poeta rezygnuje z tego najwyższego szczebla sztuczności, jakim jest kreacja artystyczna, co pociąga za sobą jeszcze inną zmianę. Proces tworzenia przestrzeni hipotetycznej nie powoduje teraz dodania nowego wymiaru, kreacja imaginacyjnej przestrzeni opiera się na spojrzeniu z ZEWNĄTRZ do WNEŹRZA zablokowanego przez okno, firankę i wyglądających ludzi, lecz dośnionemu do końca. WNEŹRZE, jakie otrzymujemy w rezultacie, jest pozbawione zewnętrżności, ponieważ podobnie jak w przypadku sklepu należącego do ulicy jest ono samo z ZEWNĘTRZEM jedną całością. Spojrzenie do WNEŹRZA przez oświetlone okno jest tylko odmianą spojrzenia na wystawę sklepową. Obydwa konstytuują jedno widzenie przestrzeni. Do tego widzenia należy też ujmowanie spacji w przewartościowanych kategoriach intymności i grupowości. Epoki rozróżniające bardzo ściśle między WNEŹRZEM a ZEWNĘTRZEM, jak czynił to na przykład wiek XVIII, przypisały WNEŹRZU intymność, ZEWNĘTRZU - grupowość. Wiek XIX, a przynajmniej jego druga połowa, ujednolicił przestrzeń, ujmując ją w linie, które już to zakręcały i zwiżając się otaczały pewien obszar, już to pękały i rozprostowując się gnały w dal, musiał zmienić znaczenie o-

⁴⁴G. A p o l l i n a i r e: Kubiści. Tłum. J.J. S z c z e p a n s k i. Kraków 1959, s. 21.

bydwa kategorii. Architektonicznie ów konflikt objawił się jako spór długich, prostych, absolutnie perspektywicznych ulic z ornamentyką zawieszoności fasady i znalazł poniekąd swe rozwiązanie w pasażach będących najdoskonalszym ucieleśnieniem urbanistycznej przestrzeni schyłku XIX wieku. W pasażach panowała tłumna intymność, ponieważ łączyły one WNEŹTRZE z ZEWNĘTRZEM, będąc jednym i drugim równocześnie. Walter Benjamin cytuje przewodnik po Paryżu z 1852 roku:

Pasaże, jedno z nowszych wynalazków przemysłowego luksusu, to pokryte szkłem i wyłożone marmurem przejścia, biegnące przez skupiska domów, których właściciele zjednoczyli się dla spekulacji. Po obu stronach tych przejść, oświetlanych z góry, ciągną się najelegantsze sklepy. Taki pasaż jest więc bez wątpienia miastem, ba, światem na wielką skalę.⁴⁵

Obserwując énióne przestrzenie Baudelaire'a, zauważamy podobne zjawisko dające się podsumować w formule: większe zagrupowanie ludzi ułatwia kontakt dwóch jednostek.

W "Projekcie" notujemy stałe zwiększanie intensywności szczęścia w miarę zmniejszania się odrębności pomieszczenia. Pozornie najbardziej intymny pałac okazuje się miejscem, w którym "nie bylibyśmy u siebie", pozbawionym "intymnych zakątków". Chata nad morzem okazuje się bardziej intymna, ale zwróćmy uwagę, jakim kosztem, ileż elementów spoza niej warunkuje jej atmosferę: morze, drzewa, statki, ba - nawet "paplanina małych Murzynek". Przestrzeń otaczająca tłoczy się wokół pokoju, w którym przebywa para zakochanych. Nie ma mowy o chłodnym oddaleniu "marmurowych schodów, trawników i sadzawek" ignorujących nieobecne wśród nich WNEŹTRZE.

Wreszcie tłok przenosi się do samego pomieszczenia; oberża staje się miejscem idealnym dla miłości, choć przecież jej przeznaczeniem jest gromadzenie jak największej grupy ludzi.

⁴⁵W. B e n j a m i n: Twórca jako wytwórca..., s. 207.

Przyjemność i szczęście są w pierwszej lepszej oberży, w oberży z przypadku, tak obfitującej w rozkosze.

(Ch. Baudelaire: Projekt. W: Paryski spleen)

To wyznanie Baudelaire'a jest wyznaniem człowieka żyjącego w tłumie. Jak pasaże jednoczyły pokój i sklep, tak oberża zespala intymność podniecaną obecnością innych ludzi z tłumnością. Pasaże i oberżę łączy z kolei to samo widzenie przestrzeni. Sonet "Do przechodzącej" przedstawia miłość "dziwaczego przechodnia" do kobiety "z posagowymi nogami" (zauważmy: w jednolitej przestrzeni tłumy mieści się doskonale oglądanie za przechodzącą kobietą, łączy ono bowiem intymność erotycznej fascynacji z zacierającym ślady, a więc zapewniającym anonimowość, ruchem ludzi na ulicy) niknącej w tłumie. Benjamin z genialną przenikliwością zauważa o bohaterce sonetu, że:

Tłum bynajmniej nie przeszkadza mu w uchwyceniu zjawiska; wręcz przeciwnie, tłum mu je przybliża.⁴⁶

Część czwarta "Projektu", choć długością ustępująca innym, jest bodaj najistotniejsza ze wszystkich, ponieważ dokonuje podsumowania widzenia przestrzeni zaprezentowanego w "Projekcie". Interesujące jest już zestawienie słów-didaskaliów, którymi Baudelaire wprowadza czytelnika w świat marzeń swego protagonisty. W części pierwszej, jak wspomniałem, najbardziej abstrakcyjnej, w której wyobraźnia karmi się sama, poeta używa czasownika "myślał"; w drugiej pojawia się "rzekł do siebie" i "ciągnął w duchu"; w trzeciej ponownie "rzekł do siebie", dopiero w czwartej posługuje się Baudelaire formą "rzekł". To, co w trzech epizodach było snem i marzeniem opowiadany wyłącznie do-wewnątrz, w czwartym zostaje wypowiedziane głośno, jakby publicznie, choć właśnie teraz najmniej można liczyć na jakiegokolwiek słu-

⁴⁶Ibid., s. 214.

chacza, poza sobą samym. To pierwszy paradoks, zresztą nie najbardziej istotny. O wiele ważniejsze jest to, co wypowiada aktor czwartego epizodu. Przytoczmy jego słowa w całości:

W marzeniu miałem dziś trzy mieszkania, a w każdym z nich znajdowałem jednaką przyjemność. Dlaczego miałbym zmuszać ciało do zmiany miejsca, skoro dusza moja podróżuje tak lekko? I po cóż urzeczywistniać projekty, skoro projekt sam w sobie jest wystarczającą radością?

(Ch. Baudelaire: Projekt. W: Paryski spleen)

Padają tu dwa ważne stwierdzenia. Pierwsze kwestionuje sens ruchu, "zmiany miejsca", czyli podróżowania w imię wędrówki mentalnej w sferze przestrzeni imaginacyjnej, która w każdym swym punkcie przynosi nam "jednaką przyjemność", a zatem jest jednorodna, nie wyróżnia żadnego swego punktu na tyle, by nazwać go celem lub startem. W tej sytuacji ruch ciała w przestrzeni rzeczywistej nie ma istotnego znaczenia, gdyż w obliczu ruchliwości myśli w sferze snu nawet ruch ciała tożsamy jest zasadniczo z bezruchem. Pytanie o sensowność zmiany miejsca ciała zadane przez Baudelaire'a jest pytaniem nie podróżnika, lecz - jak się już rzekło - w najlepszym razie przechodnia, a najczęściej flaneura, tego, który się wałęsa, czyli wykonuje ruch bezcelowy, a więc zbliżony do bezruchu, z natury swej pozbawionego celu. Drugie stwierdzenie przypieczętowało odrębność i wyższość przestrzeni imaginacyjnej poprzez przyznanie jej statusu sztuki będącej celem samym w sobie. Przestrzeń ta to nie tylko sztuka, ale przede wszystkim sztuczność; nie zapominajmy tego, co rzekło się o wartości futerału i pokrowca jako dodatkowego piętra sztuczności chroniącego i przechowującego najczęściej już sztuczny przedmiot. Przesuwania się Baudelaire'a - bo trudno tu mówić o podróży - w ówionej przestrzeni jest ukoronowane wykrzyknikiem: "tak, zaiste, oto oprawa, jakiej szukałem".

Przebieg zmian przestrzennych da się przedstawić następująco:

PRZESTRZEŃ RZECZYWISTA		PRZESTRZEŃ IMAGINACYJNA		CHARAKTER SPOJRZENIA	PODSTAWA MARZENIA
PARK	— „myślał” —	PAŁAC	Zewnątrze; brak intymności	Z ZEWNĄTRZ NA FASADĘ	WYOBRAŹNIA
ULICA/ SKLEP	— „ciągnął w duszy” —	CHATA NAD MORZEM	Zewnątrze i wnątrze; intymność	PRZENIESIENIE CECH TROJNY- MIAROWOŚCI NA PŁASZCZYZNĘ DWUMIAROWĄ	RYCINA
ALEJA	— „rzekł do siebie” —	OBERŻA	wnątrze i przyjemności; szczęście	Z ZEWNĄTRZ DO WNETRZA	RZECZYWISTY BUDYNEK
DOM	— „rzekł” —	—	—	—	—

Liczne utwory Baudelaire'a bądź nawiązujące do motywu podróży, bądź wręcz zatytułowane w ten sposób są w istocie rzeczy ironicznym wytknięciem niemożliwości i bezsensowności podróżowania uniemożliwionego widzeniem przestrzeni jako nierozbijalnej na etapy, punkty, cele, WNETRZA i ZEWNĘTRZA dali. Najostrzejszy wyraz cwo antypodróżnicze nastawienie wobec przestrzeni znajduje w wierszu "Podróż" napisanym w 1859 roku i dodanym dwa lata później do edycji "Kwiatów zła". Powtarzalność przestrzeni, identyczność i nierozróżnialność jej punktów udaremnia ucieczkę od "patrie infame", ucieczkę, która nie może być traktowana nawet jako cel negatywny, gdyż przeważnie podejmują ją ci, "qui partent pour partir". Ucieczka jest zresztą tak samo próżna jak podróż, skoro bowiem wszystkie punkty są tożsame, zatem:

Bez szukania widzieliśmy wszędzie wokoło

Nieśmiertelnego grzechu postać niewesołą

[...]

Różne religie do naszej podobne

[...]

[...]

Jutro - wiecznie - jednaki obraz nam powtórzy ...

(Ch. Baudelaire: Podróż. W: Kwiaty zła)

I wreszcie wniosek:

Gorzka jest wiedza, jaką się wyciąga z podróży,
Świat monotony, mały tak dzisiaj jak wprzód.

(Ch. Baudelaire: Podróż. W: Kwiaty zła)

Gorycz i tragizm tej wiedzy polega na odkryciu bezsensu i niemożności podróży w ujednoliconej przestrzeni. Wiele lat później Stefan Żeromski obdarzył podobną wiedzą Korzeckiego w "Ludziach bezdomnych". Ucieczka jest dążeniem do nikąd, "Anywhere out of this world", jak chciał Baudelaire, czy "out of Space - out of Time", jak życzył sobie jego amerykański mistrz.

Pozostaje tylko iluzja ruchu i złudzenie zmiany. Sądzić można, iż gdyby Baudelaire był obecny na pokazach pierwszych filmów braci Lumière, odczytałby je jako najpełniejszy triumf swego widzenia przestrzeni: iluzja doskonała, porusza się to, co w istocie składa się z tysięcy nieruchomych części. Wszystko służy tej iluzji podróży. Boy notuje, iż na światowej wystawie paryskiej w 1900 roku furorę zrobił stojący pociąg, za którego oknami rozwijały się na płótnie syberyjskie krajobrazy⁴⁷. Oto typ podróży możliwy w tym widzeniu przestrzeni rzeczywistej.

Przestrzeń śniona jest również kolista, jest bowiem również jednolita. W "Zaproszeniu do podróży" czytamy:

Ogromne statki, ciężkie od bogactw, które unoszą, i skąd
dobiega monotonna pieśń załogi, to moje myśli, co śpią lub

⁴⁷ Boy: Rok 1900. W: T. Boy-Zeleński: Znaszli ten kraj. Warszawa 1969, s. 322.

kołyszą się na twojej piersi. Prowadzisz je łagodnie ku morzu, które jest Nieskończonością, odbijając głębie Nieba w przejrzystej tafli twojej pięknej duszy - kiedy zmęczone kołysaniem, obciążone towarami wschodu, wpływają do ojczyściego portu, to myśli moje, wzbogacone, powracają od Nieskończoności ku tobie.

(Ch. Baudelaire: Zaproszenie do podróży. W: Paryski spleen)

Przestrzeń marzenia jest obszarem lustrzanym odbijającym ten sam obraz, jest wyruszeniem i powrotem, ale jest to podróż od przedmiotu do jego odbicia w lustrze, podróż od tego samego do tego samego, podróż będąca zastygnięciem w bezruchu, powtarzaniem jednego spojrzenia i jednego cienia.

Obie przestrzenie Baudelaire'a są obszarami bez mapy. gdyż nie sposób sporządzić mapy czegoś, co nie posiada wyróżniających punktów. Nie istnieje mapa Nicości. R.M. Adams pisze w swej pracy o pustce w literaturze XIX wieku:

The energy of Nothing appears as the precondition texture, end, and meaning of the voyage - which for the very reason that it is a voyage from, through, and to Nothing, can never properly become a voyage at all.⁴⁸

Baudelaire znajduje sobie współczesną parantelę u pisarza, który najpierw po drugiej stronie kanału, a potem w całej Europie zakłócić miał rozwój tego, co nazywano literaturą dla dzieci. Przestrzeń odgrywa w komicznym "The Hunting of the Snark" rolę podstawową, gdyż nie tylko mieści w sobie wydarzenia, ale sama staje się ich czynnym uczestnikiem. Jest nie tylko scenografią, ale i spektaklem. "Polowanie na żmirkacza" - pod takim bowiem tytułem spolszczył Robert Stil-

⁴⁸ R.M. Adams: Nil. Episodes in the literary conquest of void during the 19th Century. Oxford 1966, s. 94.

ler owo znakomite dzieło - jest to polowanie na coś, co w efekcie okazuje się czymś innym (nie zmiłaczem a bubożakiem), czyli na wszystko i na nic równocześnie. W tak skonstruowane wydarzenie włącza się przestrzeń tak zbudowana, iż przypomina nieomal cytaty z Baudelaire'a. Otóż takie łowy na wszystko i na nic mogą się odbyć tylko wszędzie i nigdzie, czyli w Nicości. Jediną różnicą między Baudelaire'em a Carrolliem jest to, iż autor "Alicji..." poddaje swą przestrzeń ostatecznej próbie i sprawdzianowi istnienia. Dla przestrzeni testem takim jest mapa.

W poprzednich rozważaniach o poezji XVI i XVII wieku zwróciłem uwagę na rosnącą rolę mapy w wyobrażaniu i prezentowaniu przestrzeni, przy jednoczesnym przerzuceniu danego obszaru na poziom abstrakcji. U Szekspira czy Marvella mapa jest skrótem wielokrotnie większej przestrzeni. W zatowizowanej wizji przestrzenności punkty charakterystyczne dawały się łatwo określić i przenieść na papier. Ujednoliconą przestrzeń drugiej połowy XIX wieku była takich punktów pozbawiona, zatem mapa tejże przestrzeni nie jest już skrótem czy ścieśnianiem obszaru przy zachowaniu pewnej skali, lecz jest tym właśnie obszarem. Między mapą a przestrzenią postawiony został znak równości. Ponieważ nie da się już określić miejsca, gdzie przebywamy, a więc sens - można tu mówić bowiem o jakiejś bezgranicznie przestrzeganej logice - ma tylko mapa wszystkiego lub, ściślej, mapa, która jest wszystkim. Skoro nie można przestrzeni kroić, kawałkować ani mierzyć cyrklem (jeszcze Marvell wyznaczał w niej miejsce środkowe), zatem wszystko ma sens, również mapa, która jest absolutnie tożsama z przestrzenią. Jest to oczywiście mapa Nicości.

Konwulsja drugiej męki o "Wyprawie na zmiłacza" zawiera mowę Brząkacza o kapitalnym wręcz znaczeniu dla zrozumienia dziewiętnastowiecznego widzenia przestrzeni:

Kupił mapę ogromną, a na mapie widniało
tylko morze bez wysp, lądu także.

Każdy stwierdził z rozkoszą, że rozumie ją całą,
 choć nie znawca jest ani smakosz.
 »Jakaż korzyść wynika z południka, z równika,
 po co tymi liniami się szasta?«
 Brząkacz krzyknął tak właśnie. A załoga odwrzania się:
 »to są znaki umowne i basta.«

Inne mapy są mętne: jakieś brzegi pokrętne,
 jakieś wyspy. A dzięki szyprowi
 (darli się na wyprzódki) nasz ocean gładziutki
 składa się z błękitnych pustkowi.⁴⁹

Nie ulega wątpliwości, że mapa przedstawia przestrzeń wyłaniającą się znikąd i do nikąd dążącą, jednolitą przestrzeń schyłku XIX wieku. Jeżeli - jak wynika z relacji załogi - mapa taka jest ułatwieniem i uproszczeniem przestrzeni, to nie ulega wątpliwości, że reprezentowany przez nią obszar stanowi utrudnienie w podróży. Przestrzeń taka umożliwia bowiem wydawanie następujących rozkazów: "Ster w prawo, dziób na lewo, a żwawo", toleruje tożsamość bukszprytu i rudla, czy stawia takie problemy:

Jak wiatr dmucha z zachodu, no to nie ma powodu,
 by na zachód wiódł kurs okrętu?

(L. Carroll: Wyprawa na żmirłacza)

Tego rodzaju przestrzeń wyklucza podróż, a dopuszcza jedynie wałęsanie. Zwariowana wyprawa statku głupców spokrewniona jest blisko z wędrowką europejskich flaneurów przez ulice Londynu czy pasáže Paryża. Znakomity krytyk tej epoki, Walter Benjamin, odnotowuje krótkotrwałą modę na spacerowanie z żółwiami po ulicach Paryża II Cesarst-

⁴⁹L. C a r r o l l: Wyprawa na żmirłacza. Przeł. R. S t i l l e r. "Literatura na świecie" 1973, nr. 5.

wa. Oto jednolitość przestrzeni posunięta do granic absurdu zrealizowanego w pełni przez spacer Bydłobójcy z Bobrem w poemacie Carrolla.

Jednolita przestrzeń, nie znając punktów charakterystycznych, nie zna także granic. Stąd ostatnie 25 lat wieku XIX jest pierwszą falą internacjonalizmu i kosmopolityzmu. Najpierw jest to tylko pokrewieństwo mody, atmosfery, sztuki. Później, już przed I wojną światową, przemienia się w postawę duchową. Obydwa fakty mają swe korzenie w widzeniu przestrzeni. Dzięki pojmowaniu jej jako jednorodnego, niekończącego się i niepodzielnego medium mapa świata wykreślana między działalnością Baudelaire'a a 1914 rokiem przypomina mapę używaną przez Brzákacza. Autor "Kwiatów zła" należy do Krakowa tak samo jak do Paryża nie dlatego, że czytany jest w obydwóch miastach, lecz dlatego, że mieści się w przestrzeni, dla której Kraków i Paryż nie stanowią dwóch odrębnych punktów. Są tym samym wszędzie i nigdzie.

Ulica lepka i ciemna... szynk, pijak w rynsztoku, tania prostytutka, zdechły pies gnijący na środku ulicy, starowinka kryjąca swą drżącą ruinę pod czarną mantylką, cmentarz, koty, organy i woń kadzidła, alkohol, księżyc, noc i - marzenie ... Oto motywy Baudelaire'a to jego pejzaże paryskie; wszystko do nabycia i u nas ...⁵⁰

Baudelaire przechadzający się po ulicach Krakowa, jak go widział oczyma wyobraźni Boy - przynależy do jednej przestrzeni z Whistlerem doskonale ilustrującym własnym życiem zasady jej funkcjonowania: Amerykanin studiujący w Petersburgu, osiadły w Londynie. Szatan obiecujący Baudelaire'owi:

⁵⁰Boy: Baudelaire, poeta krakowski. W: T. Boy - Żeleński: Znaszli ten kraj..., s. 233.

Będziesz zmieniała ojczyznę i otoczenie równie często, jak ci fantazja nakaze

(Ch. Baudelaire: Wielkoduszny gracz. W: Paryski spleen)

jest w tym względzie szatanem à la mode. Biografowie skrupulatnie doliczyli się 14 adresów Baudelaire'a w Paryżu w ciągu zaledwie kilku miesięcy.

W samym niezdecydowaniu na wybór kraju mającego być ojczyzną secesji kryje się także owa przestrzeń bezgranicznie otwartej Nicości; gdy w Anglii nazywano secesję z francuska "Art Nouveau", za kanałem z angielska - "modern style". Niemcom kojarzyła się z Belgią ("Belgische Linie"), Włosi łączyli z nią Anglię, kując termin "stile Inglese"⁵¹.

Angielski poeta Charles Sorley wyjechał przed wojną do Niemiec, by studiować Fryderyka Hölderlina i Rainera Marię Rilkego, być może mając się po drodze z Ernstem Stadlerem, który rzucił swe niemieckie wiersze, by ślepczyć w oxfordzkich bibliotekach. Tenże Stadler pochodzący - by kosmopolityzm był pełniejszy - z Alzacji tłumaczył wiersze Francuzów. Tożsamość kultur francuskiej i niemieckiej była u Alzatożyków i Lotaryńczyków tak silna, że wywodzący się z nich Ivan Goll i Jean/Hans (!) Arp pisali w obu językach. Tak oto widzenie przestrzeni przekazywało się niezauważalnie w postawę i doświadczenie życiowe.

Wojna 1914-1918 przyniosła kres tej wizji przestrzeni, naniosła podziały, wyszukała ponownie WNIĘTRZA i ZEWNĘTRZA jako dwie różne jakości, dobrała się do punktów wyróżniających się w terenie. Mapa Brzazacza została urozmaicona takimi punktami i nastąpił kres przestrzeni Nicości. Złośliwa kpina historii kazała wtedy Nicości zająć się ludźmi. Niewykluczone, że Stadler i Sorley zginęli w jednym okopie,

⁵¹ Podaję za pracą M. W a l l i s a: Przemiany w poglądach na secesję. W: Sztuka około 1900..., s. 9.

choć w dwóch różnych mundurach. Niemniej trafny jest sąd krytyka:

The great formative period of modernism - the years immediately before the First World War - was also the period when the arts in Europe and the Americas attained an extraordinary degree of internationalism, and this internationalism persisted even in the teeth of war, most remarkably in overtly neutralist and pacifist groups like the Dadaists.⁵²

Ale postawa Tzary i towarzyszy zapoczątkowuje się w poematach Baudelaire'a i w wizji przestrzeni w nich zawartej.

Wspomniałem już o kilku jej reperkusjach, teraz warto zwrócić uwagę, jak silnie łączyła się ona z filozofią ludzkiej kondycji uprawianą przez modernistów. Widzenie jednolitej, bezznamiennej przestrzeni było tyleż wytworem, co i warunkowało koncepcję "Ennui" jako rdzenia ludzkiej psychiki. Nuda podniesiona została do rangi naczelnego elementu egzystencji ludzkiej w "Kwiatach zła", których pierwsza część nosi tytuł "Spleen i ideał", a sam termin pojawia się już w pierwszym obrazie, w słynnym "Do Czytelnika":

Jest potwór potworniejszy nad to bydłać plemię,
Nuda, co chociaż krzykiem nie utrudza gardła.
Chętnie by całą ziemię na proch miałki starła,
Aby jednym ziewnięciem połknąć całą ziemię.

(Ch. Baudelaire: Do czytelnika. W: Kwiaty zła)

W "Paryskim spleenie" Nuda wydzwignięta została do poziomu naczelnego motywacji ludzkich zachowań. Szatan wyraża się o niej jako o "źród

⁵²M. H a m b u r g e r: The Truth of Poetry..., s. 163.

le wszystkich waszych chorób i wszystkich waszych nędznych podstępów" ("Wielkoduszny gracz"). Czasem Nuda przybiera nazwę Spleenu, pod którą pojawia się w "Kwiatach zła" w tytułach dwóch wierszy, z których pierwszy mówi o monotonii:

[...]dni chromych szeregiem,
Gdy pod ciężką zamiecią lat sypiących śniegiem
Nuda, owoc mętnego braku ciekawości,
Obleka się przed nami w kształt nieśmiertelności.

(Ch. Baudelaire: Spleen I. W: Kwiaty zła)

a drugi przywołuje jeszcze inną postać Nudy - Lęk:

Na łbie zaś mym schylonym w triumfie wysoko,
Czarny sztandar zatyka groźny tyran - Lęk.

(Ch. Baudelaire: Spleen II. W: Kwiaty zła)

Jak znakomicie w tym kontekście musiał brzmieć Ludwik Szczepański, wyznający:

Wśród oceanu czarnej kawy
Płynę do wyspy ukojenia -
Clown pełen nudy i marzenia,
Ster dzierzę ciężki śmiesznej nawy.⁵³

"Osmętnica" Kazimierza Przerwy Tetmajera i "tęsknota" Stanisława Koraba-Brzozowskiego to znów inne etykiety na tej samej puszcze Pandory. Ennui jest funkcją dwóch wymiarów. Mierzy ją czas, ale dopiero przestrzeń czyni ją bolesną. Moment zdania sobie sprawy z płynących chwil jest triumfem Nudy:

⁵³ L. S z c z e p a ń s k i: Żegluga. W: Poezja Młodej Polski..., s. 237.

Tak. Czas rządzi; znów wrócił do swej brutalnej dyktatury.
I jakbym był wołem, popycha mnie swym podwójnym kolcem: »Nu-
że, rycz ośle! Poć się niewolniku! Żyj potępieńcze!«

(Ch. Baudelaire: Podwójny pokój. W: Paryski spleen)

W innym poemacie z tego samego zbioru Baudelaire radzi z pasją:

Żeby ująć niewoli i torturze Czasu, bądźcie zawsze pijani!

(Ch. Baudelaire: Bądźcie pijani. W: Paryski spleen)

Obok znakomitej zabawy arcydziełko Carrolla instruuje nas także o roli czasu w swoim świecie. Bohaterowie wyprawy snujący się przez wie-
cznie niesprecyzowaną przestrzeń mają wszelako wyostrzone poczucie
czasu. Przemowa Brząkacza do z lekka podchmielonej załogi uderza pre-
cyzją najprostszycch ustaleń czasowych:

Płynąć wiele miesięcy, płynąć wiele tygodni,

(których cztery za miesiąc uważam)

czuliśmy się skrzywdzeni... bowiem (wyście mnie godni)

źmirłacz śmiałym umykał żeglarzom.

Wiele dni i tygodni o wzniesionej kotwicy

(jako tydzień siedem dni liczę)

żeglowaliśmy ... jednak wciąż płomiennej żrenicy

uchodziły żmirłaczce zwodnicze.

(L. Carroll: Wyprawa na żmirłacza)

Sytuacja przestrzeni w widzeniu Baudelaire'a i Carrolla istic dia-
lektycznie paradoksalna: bezgraniczna przestrzeń pozbawiona wymia-
rów, lecz jednocześnie ujęta w ścisłe ramy i odcinki czasowe. Anar-
chia przestrzeni i dyktatura czasu. Taki pejzaż wymagał specjalnej
konstrukcji, którą częściowo zaspokajały koncepcje przestrzeni-głębi

i przestrzeni-dali. Drugą, charakteryzowaliśmy bardzo ogólnie jako przestrzeń typu wszędzie i nigdzie, o nieskończonej otwartości. W poezji i myśli modernistycznej towarzyszy jej jednak kilka konkretnych pejzaży. Ich podręczny inwentarz zawiera "Nokturn" zapomnianego już dziś poety Georges'a Rodenbacha, jak powiada M. Jastrun - "poety ci-szy, miast zapomnianych i pustkowi"⁵⁴.

Im częściej myślą dusza w próżnię życia wchodzi,
Widzi, jak sny spadają w nicości głębiny:
Nic bezmiernej tęsknoty smutku nie łagodzi
I nic nie pociesza stroskanej godziny.

Wiecznie znane już brzegi, niezmiennie pejzaże,
Biegi wód zamysłonych, kędy łabędź płynie,
I żadna niespodzianka - wciąż te same twarze,
Nie dające dźwięku nowego godzinie.

I zawsze, z powolnością podobną do słowy
Płaczącej w dni jesienne - gdzie przedmieście sine -
Jakiś młyn powolnymi swych skrzydeł obroty
Kraży bezustannie i wiele godzinę!⁵⁵

Przestrzeń odczytana zostaje za pośrednictwem sytuacji psychologicznej: odpowiednikiem "bezmiernej tęsknoty smutku" na planie psychiki są "wiecznie znane już brzegi, niezmiennie pejzaże" na planie przestrzeni rzeczywistej. Stanowi to łącznie próbę znalezienia struktury, która połączyłaby bezmiarność dali z ścisłą rachubą czasową. Rodenbach znajduje taką formułę w kole. obrocie i ruchu kolistym. Koło tu obejmuje zarówno czas (wyobrażenie zegara jako młyna), przestrzeń (powtarzalność pejzażu), jak i zaludniających te wymiary ludzi (identyczność twarzy tłumu). Próba zorientowania się w przestrzeni jest

⁵⁴Symboliści francuscy. Oprac. M. J a s t r u n. Wrocław 1965, s. 204.

⁵⁵Ibid.

zarazem próbą zorientowania swej psychiki. I odwrotnie: konstatacje dotyczące stanu psychicznego są zarazem topografią przestrzeni.

Tego rodzaju zjawisko, znane od stuleci, uformowało się najdoskonalej w podaniu o narodzinach Buddy, który jako przyszły przewodnik duchowy narodził się z kwiatu lotosu, a pierwszym jego dziełem było spojrzenie w dziesięciu kierunkach (8 płatków lotosu i dodatkowe spojrzenie w górę i w dół). Dokładne określenie przebiegu przestrzeni ma tu ogromne znaczenie dla całości psychiki człowieka. Myślę, że z tego punktu widzenia ukazuje się nowa doniosłość odrodzenia buddyzmu w Europie na przełomie stuleci. Dość dyletanckie entuzjazmowanie się Nirwaną (Kazimierz Przerwa Tetmajer w Polsce czy Calulle Mendes w kręgu poetów Parnasse contemporain) bądź głębsze wnikanie w problemy buddyzmu i próbowanie poetyckich ich zastosowań (Stanisław Miciński czy Henri Cazalis, znany szerzej jako Jean Lahore) tłumaczy się doskonale rodzajem postrzegania przestrzeni i próbą znalezienia w niej miejsca dla własnej psychiki niż pokrewieństwem filozoficznym lub powierzchniową modą.

Przestrzeń próbuje się ująć w sferyczne ramy, jej bezwzględna o-twartość została podporządkowana surowej dyscyplinie rzutu. Do pewnego stopnia przestrzeni nadało się jakby wartość mandali, współgranie poszczególnych elementów zmierza do ustalenia planu, podania zarysu i mapy, geometrycznego nieomal wykresu. Taką sytuację reprezentują liczne wiersze oparte na schemacie kół koncentrycznych, jak chociażby owa powiastka-mandala nieznanego autora dziewiętnastowiecznego, której fragment zacytujemy:

Oto klucz jest do królestwa,
A w królestwie miasto jest tam,
A w tym mieście jest dzielnica,
W tej dzielnicy jest ulica,
Przy ulicy domek stoi,
A w tym domku jest pokój,

W pokoiku tym jest łóżko,
 Na tym łóżku jest poduszka,
 Na poduszce stoi koszyk,
 W tym koszyku leży grosik.⁵⁶

Paryż jest miastem-mandala, gdzie na Placu Gwiazdy spotyka się dziesięć ulic; Baudelaire'owi, który tak ukochał to miasto, nieobcy był jego widok z góry ujawniający całą strukturę metropolii, skoro notował w "Paryskim spleenie":

Z sercem pełnym radości wszedłem na wzniesienie,
 Skąd widać miasto w jego rozciągłości całej [...]

(Ch. Baudelaire: Epilog. W: Paryski spleen)

Już zauważyliśmy, że spojrzenie z góry i z pewnego dystansu jest kluczem do zrozumienia tej wizji przestrzeni. Daje ono możliwość dostrzeżenia czegoś, co byłoby ograniczeniem dla dali, jest także, co zrozumiałe, próbą pozbycia się smutku i nudy, jakby reorientacji psychiki ludzkiej. Baudelaire wyraźnie mówił o radości tej wizji przestrzeni. Jest w tym powrót do geometrii, która jest świadomością wymierności przedmiotu, szerzej - powrót do przestrzeni wymierzalnej, choćby miała ona wymiary ujmowalne jedynie w abstrakcyjnych formułach. Znamienne, że ów geometryzm, matematyzacja przestrzeni, zaakcentowały się tak mocno, że nawet u mistycyzującego Lautréamonta ocean bliższy jest koła niż nieuchwytnego bezkresu, skoro wypukłość jego menisku "syci stateczne oblicze geometrii", a Maldoror podaje nawet formułę, która pozwala na wymierzenie oceanu. Wzór ten opiera się na ruchu kolistym:

⁵⁶Oto klucz. Przeł. A. Nowicki: W: Księga nonsensu. Oprac. A. Nowicki i A. Marianowicz. Warszawa 1975, s. 118.

Prastary oceanie ... niepodobna ciebie ogarnąć jednym wej-
rzeniem. By podziwiać cię, trzeba, iżby wzrok obracał swój
teleskop ruchem ciągłym ku czterem stronom widnokregu, po-
dobnie jak matematyk, aby rozwiązać równanie algebraiczne,
zmuszony jest oddzielnie badać poszczególne możliwe wypad-
ki, zanim rozstrzygnie trudność.⁵⁷

W kole mieści się zatem częściowa i swoiście - bo wciąż w ramach
przestrzeni otwartej - pojęta rehabilitacja pewnych ograniczeń prze-
strzeni, nieomal szkic do portretu nowego wnętrza. Do koła nawiązuje
też plan regulacji Krakowa Stanisława Golińskiego z 1910 roku, wedle
którego drobniejsze centra, jak Wieliczka i Skawina, miały połączyć
się ciągami komunikacyjnymi z centrum, tak by powstała "wielka pię-
cioramienna gwiazda, w której miasto ma tendencję rozwoju wzdłuż ra-
mion"⁵⁸; a wszystko wyzyskuje interesująco sugestię kolistych miast-
-ogrodów Howarda.

Podczas gdy kolistą wersją przestrzeni próbuje odnaleźć dla niej
pewne ramy, drugi charakterystyczny pejzaż podkreśla jej niewymier-
ność. To zapewne miał na myśli Georges Rodenbach, gdy mówił o "próż-
ni życia". W bardziej konkretnej wersji tego ujęcia przybiera ono for-
mę pustyni lub bezdroża, obszaru pozbawionego punktów, które by w spo-
sób dostrzegalny odróżniały jedno miejsca od drugich. Akwaticzny wa-
riant pustyni stanowi ocean, jak to wynika z legendy do mapy Brzaka-
cza. I znów odwołajmy się do Baudelaire'a. Tak "Paryski spleen", jak
i "Kwiaty zła" zawierają kilkadziesiąt pejzaży tego typu, z których
najbardziej bodaj przejmujący odnajdziemy w "Chimerze":

⁵⁷C. de L a u t r é a m o n t: Pieśni Maldorora. Przeł. S. N a-
p i e r s k i. W: Symboliści francuscy..., s. 108, 110.

⁵⁸K. R. P a w ł o w s k i: Początki polskiej myśli urbanistycznej
W: Sztuka około 1900..., s. 76.

Pod wielkim szarym niebem, na wielkiej zakurzonej równi-
nie, gdzie ni drogi, ni trawnika, ni ostu, ni pokrzywy, na-
potkałem tłum ludzi, którzy szli zgięci.

(Ch. Baudelaire: Każdy ma swoją Chimerę. W: Paryski spleen)

Ten widok to chyba najpełniejsze ujęcie Nicości u Baudelaire'a. Przestrzeni-nicości towarzyszy również znamieny stan psychiczny. To już druga korelacja przestrzeni i psychiki. W myśl pierwszej przestrzeń-koło odpowiada wysiłkowi zmierzającemu ku zorientowaniu i ukierunkowaniu swojej psychiki. Teraz przestrzeń-pustynia z kolei sygnalizuje brak orientacji, brak świadomości i klęskę woluntaryzmu.

Zatrzymałem jednego z tych ludzi i zapytałem go, dokąd idą. Odparkł, że ani on, ani inni nic o tym nie wiedzą; ale na pewno gdzieś idą, skoro popycha ich przemożna potrzeba.

(Ch. Baudelaire: Każdy ma swoją Chimerę. W: Paryski spleen)

W "Spleenie I" obraz pustyni i mitologicznego stworzenia powtórzył się nieomal dosłownie:

Uśpiony wśród zamglonej od żaru Sahary
Nieznany beztroskiemu światu Sfinks prastary.

(Ch. Baudelaire: Spleen I. W: Kwiaty zła)

Gdzie indziej Baudelaire maluje obraz ziemi:

gdzie nudów kraj się ciągnie pusty, niezbadany.

(Ch. Baudelaire: Zniszczenie. W: Paryski spleen)

Zamienistą pustynią okazuje się być ląd, do którego docierają prostackowie zowiący żmirlacza.

Rosyjski symbolista, Jurgis Baktruszajtis, pod mieszczącym w sobie dziewiętnastowieczne koncepcje poruszania się w przestrzeni tytułem "Koczownicy" umieszcza następujący pejzaż:

Do dali swój wzrok przykujmy,
 Pójdziemy w pustkowi bezbrzeże
 [...] ciemnością pustynną
 Piaszczysta olśniewa nas ziemia.⁵⁹

Naczelnym pytaniem, jakie Liwshyc stawia życiu, jest:

Jak przestrzeń mam pustą wypełnić przez gitar
 kaskady?⁶⁰

Znakomity pejzaż i rozgrywająca się w nim scena rodzajowa są u Aleksandra Błoka powieleniem modelu pustyni w zminiaturyzowanej skali:

I niezbyt pilni rosyjscy celnicy
 Leniwie się pokładli na piaszczyście
Urwisku, tam, gdzie się kończyły tory.
Nieznany kraj otwierał się przed nimi
 I nietrzytulna rosyjska cerkiewka
 Na obca ziemię spoglądała z daleka.⁶¹

Pochód steranej ludzkości prowadzi Jan Kasprowicz przez "manowce i ścierniska" ("Święty Boże, Święty mocny"). Zwróćmy uwagę na pewną pozorną niekonsekwencję: każdą z pustyni zaludniają tłumy. Pozwala to na rozszerzenie pejzażu pustyni także na miasto, i to w dwojaki sposób: najpierw przestrzennie, gdzie poezja staje się kreśleniem pustych ulic rozbiegających się perspektywicznie w dal, na których człowiek stoi istotnie sam, jak Baudelaire'owska Piękna Dorota, któ-

⁵⁹Przeł. J. W a c z k ó w. W: Symboliści i akmeiści rosyjscy. Oprac. W. Dąbrowski, A. M a n d a l i a n, W. Woroszyłski. Warszawa 1971, s. 131-132. Wszystkie cytaty poezji rosyjskiej pochodzą z tego źródła.

⁶⁰Ibid., s. 233.

⁶¹A. B ł o k: Na wydmach. W: Symboliści i akmeiści rosyjscy...

ra "mocna i dumna jak słońce idzie pustą ulicą i o tej godzinie ona tylko żyje pod ogromnym lazurem - lśniąca i czarna plama na tle światła"; ale także psychicznie, w geście obronnym przed brzemieniem samotności garniemy się do tłumu, by odczuwać samotność razem z nim w sposób złagodzony, bo pomnożony wielokrotną liczbą razy. Kliniknym przykładem tego rodzaju sytuacji jest tajemniczy starzec, którego E.A. Poe śledzi na ulicach Londynu:

Nieznajomy pobladył ... W miarę jak ludzi ubywało, jęło ogarniać go znowu jego dawniejsze zakłopotanie i niepewność.⁶²

Walter Benjamin pisał o tłumie jako o zasłonie, dodajmy, zasłonie zapewniającej nam - często wbrew naszej woli - samotność. Tłum jest futerałem w swej najwyższej formie. Nawet dający sobie w tłumie doskonale radę Baudelaire zdawać musiał sobie sprawę z jego alienacyjnych właściwości, skoro przestrzegał:

Nie każdemu jest dane zanurzyć się w wielości, rozkoszowanie się tłumem to sztuka.

(Ch. Baudelaire: Tłumy. W: Paryski spleen)

Jak o paraliżującym porozumieniu, rozdzielającym ludzi żywiole pisze o tłumie Maria Grossek-Korycka:

I na tłum ludzi patrząc, myślę, że w tym tłoku
Jest głowa, która by mi większym skarbem była
Niżli cesarska perła i diamentu bryła ...

⁶²E.A. Poe: Opowiadania..., s. 189.

Tylko, że nie masz takiej władzy w moim oku,
 By odkryć drogocenną perłę w morskim szumie,
 Kohinnor w głębi ziemi i tę głowę w tłumie.⁶³

Od drugiej połowy XIX wieku można mówić o nastawieniu jednostki na tłum, na jego rosnącą rolę, także o dostrzeganiu jego wad, ale nie powinniśmy tracić z oczu widzenia przestrzeni jako otwartej, niepodzielnej, bez wnętrza (choć pewne próby w kierunku uchwycenia punktów charakterystycznych, odróżnialnych i rozróżniających, pozwalających na czynienie pomiarów podjęto w ramach przestrzeni-koła), nastawionej na spojrzenie w nie zamkniętą dal, spojrzenie tworzące tłumy, obserwujące ludzi i stawiające ich względem siebie w pewnych układach, niczym na wielkiej wystawie. Człowiek przestrzeni-pustyni obserwuje, jest nakierowany na ZEWNĄTRZ, trapi go nie tyle orientacja własnej psychiki, co psychika innych. Zatem intensywnie obserwuje twarze. Na obliczach ludzi wlokących się przez Baudelaire'owską pustynię jest "rozpacz" ("Każdy ma swoją Chimere"), inny jest tak nieśmiały, "że spuszcza oczy nawet przed spojrzeniem mężczyzny" ("Zły szklarz"), choć czasami ściska na ulicy nieznanego, by "jego fizjonomia wydała mu się nieodparcie sympatyczna" ("Zły szklarz"). Uzasadnione jest w tym kontekście westchnienie Baudelaire'a, który nocą oddycha z ulgą: "Nareszcie. Znikła tyrania twarzy ludzkiej[...]" ("O pierwszej nad ranem"). Siedzący za szybą londyńskiej kawiarni bohater Poego gromadzi tyle obserwacji o przechodniach, że starczyłoby ich na spory podręcznik fizjonomiki.

Ludzie zamieszkujący i dostrzegający przestrzeń-pustynię są bowiem fizjonomistami. Otwartość przestrzeni gwarantuje ilościowe bogactwo wrażeń wzrokowych. Widzenie przestrzeni uprawiane w końcu XIX wieku jest jednocześnie pewnym widzeniem społeczeństwa, w które-

⁶³ N. G r o s s e k - K o r y c k a: Skarby. W: Poezja Młodej Polski..., s. 219.

go optyce jawi się ono jako milieu "układowej" działalności człowieka poszukującego najlepszej sytuacji dla danej działalności. W przestrzeni-pustyni ruch człowieka przypomina ruch kuli bilardowej szukającej optymalnej drogi do celu. Ma to odzwierciedlenie w kulcie dobrych manier, których uparte łamanie przez niektórych artystów tylko podkreślało ich doniosłość. Bohater "Kruka" w niecodziennej sytuacji spieszy z grzecznym towarzyskim bon motem. To, co u Poego jest kodem towarzyskim, u Baudelaire'a przybiera postać obserwacji. Można by ująć to w następującą formułę: im bardziej przestrzeń naszego życia otwiera się i staje bezgraniczna, tym bardziej pewien rytuał towarzyski i obserwacyjny ułatwia w niej poruszanie. Temu właśnie służyła fizjonomika. W wydanych w Warszawie w 1893 roku "Zasadach fizjonomiki i frenologii" Ysabeau "profesor nauk przyrodniczych", jak podano na stronie tytułowej, tak odpiera zarzuty przeciwników Franza Gall'a i Johanna Lavatera:

[...] w mniej doniosłym zakresie fizjonomika dodaje wiele uroku stosunkom towarzyskim, budzi uczucia sympatii, ustala węzły przyjaźni [...]⁶⁴

Czytelnikowi szkiców Benjamin'a owo "w mniejszym zakresie" wydać się musi niedocenieniem zapomnianej dziś dyscypliny, która zapewniała:

każdy człowiek jest w stanie odczytać zawód, charakter pochodzenie i sposób bycia przechodniów. Dzięki takim umiejętnościom Balzac znajdował się bardziej niż inni w swoim żywiole.⁶⁵

⁶⁴J.K. L a v a t e r: Zasady fizjognomiki i frenologii. Warszawa 1883, s. 18.

⁶⁵W. B e n j a m i n: Twórca jako wytwórca..., s. 209.

Dotychczas idealną przestrzenią zapewniającą poznanie i kontakt było wnętrze, synonim pewności i braku zagrożenia. Otwierająca się przestrzeń smierzącego wieku dziewiętnastego przejmuje te obowiązki, łącząc WNĘTRZE i ZEWNĘTRZE. Wciąga w swoją orbitę także i politykę. Według zaleceń George'a Haussmanna otwartość przestrzeni służy walce z partyzantami miejskimi; istotnie, trudne do barykadowania szerokie ulice i place ustabilizowały na jakiś czas społeczeństwo francuskie, nauczone nagle uległości. Walter Bagehot, zastanawiając się nad podobnym faktem w Anglii, napisał:

Choć to się może wydać bardzo dziwne, są narody, gdzie nieoświecona większość pragnie być rządzona przez kompetentną mniejszość. Abdrykuje ona na rzecz swojej elity. Anglia jest typem tych narodów uległych.⁶⁶

Lavater napisał o fizjonomice:

Bez instynktu fizjonomicznego napotkałbym ustawicznie na tysiączne przeszkody i trudności, które za jego pomocą szczęśliwie przezwyciężyć zdołałem.⁶⁷

W fizjonomice i obserwacji, jak w poprzednim modelu spacji, w kształcie koła, ukryła się tendencja do poszukiwania trwałych punktów w przestrzeni. Rozpoznanie pewnych trwałych elementów w ludzkiej twarzy i zachowaniu ma rzucić światło na wewnętrzną konstytucję człowieka. Fizjonomiści publikowali zestawy typów ludzkich, by w nich szukać podobieństwa do przechodniów. Pokolenie przedbaudelaire'owskie na fizjonomicznych szkicach Henri Monniera uczyło się orientacji w przestrzeni Paryża. Jeszcze w 1920 roku polski "fizjonomista, chiro-manta i frenografolog" Wacław Pyfello wydał "Samouczek fizjonomii"

⁶⁶A. M a u r o i s: Dzieje Anglii. Warszawa 1957, s. 498.

⁶⁷J. K. L a v a t e r: Zasady fizyognomiki..., s. 18.

zawierający 200 rycin twarzy. Nie mogąc sporządzić mapy przestrzeni/
/nicości, ustalono topografię ludzkich twarzy. Jak w przestrzeni-kole
mapą staje się mandala, tak w przestrzeni-pustyni rolę mapy odgrywa
twarz.

Baudelaire stworzył pustynię z unoszącym się nad nią obłokiem
skwaru; na drugim końcu Europy powstał inny pejzaż wyrażający to sa-
mo ujęcie przestrzeni, mieszczące się w paradygmacie pustyni. Piasek
ustąpił miejsca śniegowi, w rezultacie mamy do czynienia z daleką śnież-
nią. Wiktor Hofman w "Mgle wśród śniegu", który "jak białe pszczoły
wyroił się", mówi o "bezdenności dali"⁶⁸. Nieskończoność zimy ewoku-
je dwuwiersz Władysława Chodasiewicza:

Z czarnych otchłani, z mgły przedświt, z zimy
Gdzieś w inną mgłę z krakaniem lecą wrony.⁶⁹

Podobnie jak pustynia lata jej zimowy odpowiednik niesie ze sobą
analogon pewnego stanu psychicznego, stąd śniegowe dale obejmują so-
bą także miasto. Taką wizję Petersburga, zespalającą pejzaż z psychi-
ką, daje Innocenty Anniński:

Bez radości, bez łez, bez świątyni,
Bez uśmiechu, bez złudy poczęty.
Tylko głazy ze zmarzłej pustyni
I świadomość omyłki przeklętej.⁷⁰

Osobliwą interpretację podkreślającą otchłań nicości w psychice
otrzymuje pejzaż zimowy w lirycie Mallermégo. Jeszcze w "L'Azur" mó-
wi o "un désert stérile de Douleurs" i "l'éternel azur la sereine i-
ronie accable", ale już w "Le Vierge, Le Vivace et le Bel..." wpro-

⁶⁸ Przeł. W. Dąbrowski: W: Symboliści i akmeiści rosyj-
scy..., s. 214.

⁶⁹ Zima. Przeł. P. Hertza. W: Symboliści i akmeiści rosyjscy
..., s. 252.

⁷⁰ Petersburg. Przeł. J. Tuwima. W: Symboliści i akmeiści ro-
syjscy..., s. 174.

wadza nas w świat znajdujący się całkowicie we władaniu drobnych - jak w baśni Andersena - odprysków lodu. Lodowa pustynia obejmuje sobą "głuche jezioro" pokryte "szronem", "zalerzchy gnuśnej zimy", "mroźne marzenie pogardy". W tej przestrzeni ruch jest całkowicie uniemożliwiony. Jeżeli bohaterowie Carrolla wążsają się po oceanie bez możliwości określenia własnego położenia, łabędź Mallarmégo pozostaje w stanie permanentnego bezruchu. Ruch okrętu Brzaskacza jest ruchem chaotycznym, pozornym; ruch w sonecie Mallarmégo jest ruchem zamrożonym. Widmo "nieruchomości w mroźnym marzeniu pogardy". Jednocześnie Mallarmé spycha ruch w głąb czynności abstrakcyjnych, odrealnia go, by frazą o "lodowcu lotów co nie pierzchły" uczynić z niego czystą możliwość, jedynie potencję ruchu.

Nieograniczoność tego wariantu przestrzeni polega wszakże nie tylko na wykluczeniu zeń ruchu, który zastyga w swe własne zaprzeczenie, ale także na takim skonstruowaniu elementów, iż stają się one swoją repliką. W ten sposób przestrzeń wznosi swoją własną nieuchwytność, poprzez stworzenie sytuacji zawieszenia zaludniających ją obiektów w nieokreśloności granicy między pewnym obszarem a jego odbiciem, staje się czymś, co Fiodor Sologub nazywał "szarą niepochwytnicą".

Świat Edgara Allana Poeego jest w przeważającej części światem otwartej przestrzeni, rządzonym przez klaustrofobię, i nie sposób nie dostrzec roli, jaką odgrywa w nim lustro lub jego przynależny przestrzeni otwartej wariant - woda. W niezapomnianym "Landor's Cottage" woda odgrywa przede wszystkim rolę zwierciadła kreującego niezmierzoność przestrzeni i niewyznaczalność jej granic. Opisuując jezioro, Poe zauważał:

Its banks of the emerald grass already described, rounded, rather than sloped, off into a clear heaven below; and so clear was this heaven, so perfectly, at times, did it reflect all objects above it, that where the true bank ended

and where the mimic one commenced. it was a point of noli-
tly difficulty to determine.⁷¹

Lustrzaność łączy ze sobą pejzaż kolisty z pustynnym. Z, pierwszym dzieli powtarzalność swoich elementów, z drugim - głębokość i dal. Lustro, podobnie jak wcześniej w swojej historii, kiedy to nie raz służyło do wywoływania złudzeń, odgrywa tu rolę metaforycznego skrótu przestrzeni jednolitej, w której niebo i ziemia nie stanowią odrębnych środowisk. Stąd możliwość przemieszania porządku istnienia:

The trout, and some other varieties of fish, with which this pond seemed to be almost inconveniently crowded, had all the appearance of veritable flying-fish. It was almost impossible to believe that they were not absolutely suspended in the air.⁷²

Poe, stwarzając przestrzeń nieskończoną (choć również, jak zaznaczyłem, nie zapominał o kole, poprzedzając opis jeziora wyznaczeniem jego wymiarów - "This lakelet was, perhaps, a hundred yards in diameter[...]") i w sposób lustrzany odwróconą, lokując ryby w powietrzu, a obłoki w wodzie, otwierał przed nami szparę, którą surrealiści rozszerzyli do rozmiarów jednego z największych wyłomów w kulturze nowożytnej. Jednolitość i jednorodność przestrzeni sprzyja dokonywaniu rozmaitych modyfikacji układowych. Poe wprowadził odwrócenie przyjętego modelu niebo - ziemia, surrealiści zaproponowali inne możliwości, w każdym razie od zawieszonych w powietrzu ryb Poe'go (na razie to tylko złudzenie, choć bardzo doskonałe) do spacerujących ulicami ryb René Magritte'a wiedzie prosta droga. Surrealiści przypisali tej koncepcji określoną filozofię. W interpretacji symbolistów jed-

⁷¹ E.A. Poe: Landor's Cottage. W: E.A. Poe: Complete Tales and Poems..., s. 620.

⁷² Ibid., s. 620.

norodna i odwracalna przestrzeń jest jedną z Correspondances konstytuującą "forets de symboles". Tak dzieje się u wielu poetów przełomu stulecia, którzy lustrzaność natury i przestrzeni traktowali często tylko jako wygodną metaforę. Wywodzący się jakby z opisów Poe'go "lustrzany" tytuł wiersza Władysława Iwanowa "Niebo nade mną i niebo pode mną" kryje panteistyczną filozofię, której służy jednorodna przestrzeń ujednoliciąca mikro- i makro-kosmos:

Płyną wszechświaty we mnie i w dalach [...] ⁷³

Poe'go interesował jednak tylko sam fenomen odbicia i jego konsekwencje. Nawet w stosunkowo zwartych i zabudowanych elementami naturalnymi pejzażach Poe unikał ich zamknięcia w naturalne wnętrze właśnie dzięki zastosowaniu lustra/wody. Czytelnik jego wierszy i opowiadań nie może oprzeć się wrażeniu, że to właśnie zwierciadło wody tworzy dal i głąb przestrzeni. Podobnie u Stefana Mallarmé'go, gdzie dopiero pod warstwą lodu otwiera się przepaść:

O Mirroir

Eau froide par l'ennui dans ton cadre gélée,
Que des fois et pendant les heures desordées
Des songes et cherchent mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous la place au trou profond [...] ⁷⁴

W niezwykle wykładzie sztuki ogrodowej, jakim jest "The Domain of Arnheim", woda służy permanentnie do łamania ograniczenia, do otwierania odwróconego krajobrazu, który łącznie z rzeczywistym tworzy nieograniczoną przestrzeń, w której zawieszony jest bohater. Główna droga do Arnheim wiodła rzeką, przeto przyjaciel Allisona podróżował łodzią, czyniąc następujące spostrzeżenia:

⁷³Przeł. J.M. R y m k i e w i c z. W: Symboliści i akmeiści rosyjscy..., s. 89.

⁷⁴S. M a l l a r m é: Herodiade. W: S. M a l l a r m é: Poésies. Paris 1952, s. 51.

At every instant the vessel seemed imprisoned within an enchanted circle, having inseperable and impenetrable walls of foliage, a roof of ultramarin satin, and no floor - the keel balancing with admirable nicety on that of a phantom bark which, by some accident having been turned upside down floated in constant company with the substantial one for the purpose of sustaining it.⁷⁵

W dalszym ciągu opisu wspaniały widok odwróconych wzgórz nakłada się na jaśniejące kamienie dna (pozostaje tylko żałować, że Poe nie był malarzem):

The basin was of great depth, but so transparent was the water that the bottom which, seemed to consist of thick mass of small round alabaster pebbles was distinctly visible by glimpses, that is to say, whenever the eye could permit itself not to see far down in the inverted haeven the duplicate blooming of the hills.⁷⁶

Owa odwracalność niekończącej się przestrzeni dopuszczającej przemienialność układu egzystujących w niej elementów (brak podziałów przestrzennych i odpowiadających im ściśle przedmiotów typu: woda-ryby, powietrze-ptaki) doprowadzony jest do końca w wierszu, w którym Poe dokonał odwrócenia samej zasady powstawania refleksu. W "The City in the Sea" miasto odbija się nie w wodzie, lecz w powietrzu. To "melancholijne wody" są źródłem światła, a nie niebo, które nagle pozbawione zostało funkcji rozdzielacza jasności.

No rays from the holy heaven come down
On the long night-time of that town;

⁷⁵E.A. P o e: The Domain of Arnheim. W: E.A. P o e: Complete Tales and Poems..., s. 612.

⁷⁶Ibid., s. 613.

But light from out the lurid sea

Streams up the turrets silently

Gleams up the pinnacles far and free-

Up domes - up spires - up kingly halls -

Up fanes - up Babylon - like walls -

Up shadowy long - forgotten bowers

Of sculptured, ivy and stone flowers -

Up many and many a marvellous shrine

Whose wreathed frenzies interwine

The viol, the violet, and the vine.⁷⁷

Odwrócony został także normalny przebieg światła, którego kurs z góry do dołu znajduje w wizji Poego swoje zaprzeczenie. Aż dziewięciokrotne użycie przyimka "up" (oznaczającego ruch ku górze) nie pozostawia żadnych wątpliwości: źródło światła umieszczone zostało na dole i wypromieniowuje swe fosforyczne blaski ku górze, aż pomieszanie żywiołów staje się kompletne i tak jak przedtem w "Landor's Cottage" i "The Domain of Arnheim", tak i teraz trudno oddzielić wodę od powietrza:

So blend the turrets and shadows there

That all seem pendulous in air [...]⁷⁸

W konsekwencji wiedzie to do przemieszania bytu i nicości, nieidentyfikowalności przestrzennej i czasowej. Pełną egzemplifikację tego skrajnego stadium znajdziemy u kresu modernizmu w poezji Bolesława Leśmiana:

Liść się odbił na fali

Tak, że właśnie - im bliżej tym dalej ...

⁷⁷Ibid., s. 964.

⁷⁸E.A. Poe: The City and the Sea. W: E.A. Poe: Complete Tales and Poems..., s. 964.

Wszak rozróżnić nie może

Bliskiej wody od dalekich snów ...

W cieniu głogów i leszczyn

Chcę pomyśleć, czym słońce jest - bezczyn?

Świat się sprawdza w jeziorze

Nie ma świata - Nie było! Jest - znów.⁷⁹

Ostatnie słowo jest szczególnie interesujące, gdyż lustro jednoczy przestrzeń-koło i przestrzeń-pustynię. Zimowy pejzaż w "Le Vierge, le Vivace et le Bel..." staje się miniaturą czasoprzestrzeni: odbijanie (w kolejnym wariancie lustra - lodzie) jest tu równoznaczne ze wspomnianiem - kolistości czasu towarzyszy powtarzalność przestrzeni. Lustrzaność przestrzeni odpowiada lustrzaności psychiki. Między nimi jest zaś znów błądzenie jako model ruchu, tyleż ciała w przestrzeni fizycznej, co i myśli w przestrzeni wyobrażonej. W znamienym w tej materii wierszu "Ulalume" Poe otworzył przed czytelnikiem perspektywę alei ("an alley Titanic of cypress") o wyraźnym punkcie zbieżnym (w przedostatniej strofie mówi o "the end of the vista"). Jednak nawet w takiej jednotorowej przestrzeni Poe nie przystał na podróż jako sposób poruszania się; i tu ruch przybiera formy meandryczne (włóczenie się, wałęsanie, "roam"). Taka linia wydawała się autorowi "Kruka" najbardziej poetycka jako łącząca ostrość konturu z nieograniczonością jego przebiegu, stąd idealne ścieżki i drogi posiadłości Ellisona i Landora są zwykle już to kręte ("winding"), serpentynowe ("serpentine"), już to wręcz meandryczne ("Meandering").

Nic dziwnego zresztą, skoro podobnej meandrycznej wędrówki dokonuje czas. W ten sposób to, co sugerowało istnienie celu ("the end of the vista"), jest w zasadzie jego zaprzeczeniem, gdyż odsuwa prze-

⁷⁹B. Leśmiana: W chmur odbiciu (1936). W: B. Leśmiana: Poezje. Warszawa 1965, s. 343.

bieg czasu wstecz, a nie biegnie wraz z jego nurtem naprzód. Cel, unicestwiając sam siebie, unicestwia także możliwość podróży. Czas, posuwając się wstecz, nie obejmuje sobą pamięci; powrót do miejsca, w którym kochanek Ulalume przebywał przed rokiem, nie jest powrotem pamięci ku szczególnemu punktowi. Przeciwnie, pamięć jest tu całkowicie nieoperatywna. Widok przedmiotów, nawet samego grobowca ukochanej, nie wywołuje żadnych skojarzeń; protagonista utworu zachowuje się tak, jakby dostrzegł mijane obiekty po raz pierwszy. Grobowiec Ulalume jest zaledwie "a legended tomb" i dopiero towarzyszka wędrówki objaśnia: "Tis the vault of thy lost Ulalume." Wędrowanie po meandrach przestrzeni nie jest sprawą pamięci, ale kolistego czasu. Bohater "Ulalume" nie rozpoznaje mijanych przedmiotów, gdyż:

- 1) nie może rozpoznać czegoś, czego nie widział poprzednio;
- 2) przestrzeń, w której się porusza jest jednorodna i nieskończona, a zatem będąc wszędzie, jest zarazem nigdzie, jako że przestrzeń pozbawiona jest punktów, które, wyodrębniając się spośród innych, służyłyby za punkty identyfikacji;
- 3) samo słowo "poprzednio" (niebacznie użyte w punkcie 1) pozbawione jest większego sensu, gdyż wędrówka do grobowca Ulalume nie jest przypomnieniem, lecz powrotem koła czasu i odbywa się tyleż w wyobraźni, co w rzeczywistości; jest nie tyle reminiscencją, co reinkarnacją osoby, która rok temu dokonywała obrządków pogrzebowych, w osobę przebywającą ów szlak na nowo, przy czym brak identyfikacji przestrzeni i meandryczność czasu nie sprzyjają utrzymaniu ciągłości owych osób. Nawet towarzysząca we włóczędztwie Psyche jest tyleż osobą, co wyalienowaną częścią osobowości poety.

Tak więc meandryczność (będąca wariantem kolistości) czasu i przestrzeni wraz z włóczęnictwem się jako panującym w tej sferze ruchem wywołuje rozbitcie osobowości. Przestrzeń modernistyczna unicestwia pamięć. Właściwy heros "Wyprawy na żmirlacza", Bułkarz, charakteryzuje się absolutnym brakiem pamięci:

[...] tym słynał ze najwięcej zapomniał
 gdy przyszedł zasilić załogę:
 parasola, zegarka, nart, brylantów, kanarka
 oraz ubrań kupionych na drogę.

(L. Carroll: Wyprawa na żmirkacza)

Pamięć traci swą moc tym szybciej, im więcej rzeczy przedstawia się jej do zapamiętania ("Miał czterdzieści dwie szkatuł"), gdy zaś przedmioty mające ulec zapamiętaniu są identyczne ("Na każdej szkatule fosforycznie nazwisko się jarzy"), istnienie pamięci staje się zbędne. W ten sposób pamięć prowadzi do zapomniania ("Lecz ponieważ zapomniał wspomnieć o tym szczególe/zostawiono bagaż na plaży").

Pokrętność linii, będąca jakby upostaciowaniem modernistycznego myślenia o przestrzeni, trudniej dostrzegalna w literaturze (pomijając typografię), jest zgoła oczywista w malarstwie i sztukach plastycznych, gdzie - zdaniem Niedasa Pevsnera - rządzi:

[...] długa, wrażliwa linia krzywa, przypominająca łodygę lilii, czułki owada, pręciki kwiatu, niekiedy zaś smukły płomień.⁸⁰

Gdy renesans ukształtował swe widzenie przestrzeni wzdłuż prostych linii perspektywy, gdyż traktował przestrzeń jako zastaną i "odczytywał" ją z przedmiotów, modernizm - a ściślej, gdyż w obrębie sztuk plastycznych termin ten jest szczególnie pojemny, secesja - nie wierzy w linię prostą, gdyż wraz ze zmianą świadomości historycznej zmiana pojmowania przestrzeni wniosła konieczność jej konstruowania na nowo, a jednolitość materii przestrzennej zniszczyła jeden uprzywilejowany punkt obserwacji świata. Albrecht Dürer, budując swą maszynę do przytrzymywania głowy dla bezbłędnego zastygnięcia w jed-

⁸⁰ M. W a l l i s: Przemiany w poglądach na secesję. W: Sztuka około 1900..., s. 27.

nym punkcie, dającym wizję przestrzeni odczytaną z jednego wyróżnionego miejsca, był bogiem perspektywy, a zatem przestrzeni podzielnej i niejednorodnej, także przestrzeni naśladowującej przestrzeń dostrzeganą; Mieczysław Goldberg ze swym "nawrotem do linii, ale do linii w ruchu", teoretycznie uzasadnia malarstwo Aubreya Beardsleya czy Edwarda Muncha oraz przestrzeń pozbawioną punktów identyfikacji, przestrzeń jednolitą, konstruowaną, deformowaną, gdyż "deformacja [...] jest samą zasadą twórczości ludzkiej"⁸¹.

Przyglądając się płótnom i szkicom secesyjnym, odnajdziemy w nich modele podstawowych typów przestrzeni, jakie się dały odnaleźć w rekoniesansowym prześledzeniu literatury tego okresu.

W osobliwym rysunku czarną kredą i ołówkiem na brązowym papierze wędrującego po centrach Europy Jawajczyka (znów modernistyczny kosmopolityzm), Jana Tooropa, szkieletowe linie grzbietowe przestrzeni rozpływają się w niezłym nie ograniczonym obszarze. Brak tu głębi i dali, ale faliste linie wychodzące z samego obrazu aż na ramę stanowią sygnał dwóch ważnych faktów: po pierwsze, przestrzeń, którą wyznaczają linie, jest nieograniczona, a sam obraz wraz z ramą tworzą jedynie jej model; po drugie - jest to przestrzeń jednorodna, niepodzielna i nie poddaje się wydzieleniu chociażby "płótna" i "ramy", jedno przynależy tu drugiemu, podobnie jak pięć figur, które falujące linie bardziej łączą niż dzielą. Przestrzeń pozbawiona została punktów uznanych za początek i koniec. John McNeil Whistler pisał o wysiłku artysty:

[...] zakończenie tej nieustannej i uporczywej nad nim [obrazem - T.S.] pracy nie ma właściwie nigdy swego początku i takie, w zamierzeniu zakończone dzieło, pozostaje nieukończone aż po wieczność [...]⁸²

⁸¹W: Moderniści o sztuce..., s. 430, 432.

⁸²J. M c N e i l: Whistler. Propozycja nr 2. W: Moderniści o sztuce..., s. 472.

Niezwykle interesująca kolorystycznie "Narzeczona" (1892-1893) Jana Thorna-Prikkera objawia przestrzeń w jej kolistym modelu. Przestrzeń zbudowana wzdłuż linii sił spirali otulającej postacie pozostaje w ciągłym ruchu znamionowanym przez ucieczkę ku górze roślinnych kolumn. Równocześnie kolorystyka kształtów - utrzymanie nieomal wyłącznie w różnych odcieniach zieleni - właściwie uniemożliwiająca na pierwszy rzut oka rozróżnienie poszczególnych formacji, sygnalizuje jednorodność przestrzeni. W tej konstrukcji spacji narodziły się ożenione ze śmiercią, miłość umiera z miłości, a piękno z piękna. William B. Yeats połączył taką filozofię z obrazem spirali:

The gyres! the gyres! Old Rocky Face, look forth;
Things thought too long can be no longer thought,
For beauty dies of beauty, worth of worth,
And ancient lineaments are blotted out.⁸³

W malarstwie, a jeszcze jaśniej w winietach Edwarda Okunia dominuje najbardziej zbliżona do renesansowej przestrzeni przestrzeń-dal. Podobieństwo do konstrukcji renesansowych jest wszelako jedynie formalne, gdyż w istocie chodzi tu o deformację przestrzeni, by zmusić ją do przystawiania do rzeczywistości psychicznej, a nie fizycznej. W winietach do "Króla Kofetua" (1901 rok) Juliusza Zeyera dal przyporządkowana tęsknocie ikonograficznie realizuje się jako klucz zurowi czy bardziej interesująco - bo z przewijającym się motywem lustra/wody, i zaznaczoną przez miękkość przejścia włosów skrzypaczki w brzegi rzeki jednorodnością przestrzeni - w "Symbolu natchnienia".

Włodzimierz Sołowiow tak charakteryzuje dal w wierszu "Oko wieczności":

Jedna nad białą ziemią gwiazda
Tylko się pali

⁸³Cytuję za R. E l l m a n n: The Identity of Yeats. London 1968, s. 153.

I wzywa nas do długiej jazdy
Ku sobie - w dali.⁸⁴

Meandryczność (będąca wariantem kolistości) czasu i przestrzeni wraz z włóczęgą jako panującym w tej sferze sposobem ruchu wywołuje rozbitcie osobowości. Stąd dwuznaczność roli lustra: z jednej strony umożliwia przedmiotowi potwierdzenie własnej egzystencji (niejako dzięki 'geometryczności' zasad optyki), z drugiej przecież stwarza schizofreniczną dwoistość postaci, których połączenie jest wykluczone (prawem przedłużonego działania mitu o Narcyzie). George Calinescu słusznie zauważył:

Un meuble essentiel est le miroir. Etant un pur crystal et un lac gelé, il combine des effets géométriques de lumière avec le sentiment de Narcisse.⁸⁵

Oto jak koncepcje i widzenie przestrzeni warunkują schemat widzenia osoby ludzkiej. Chodzi o dwie równocześnie wznoszące się konstrukcje, przy czym sam ten rzeczownik powinien być dokładnie rozumiany: konstruowanie jest przeciwieństwem zostania. Gdy pierwsze jest aktywne, drugie - pasywne; pierwsze sygnalizuje czynność, która wnosi coś nowego, drugie oznacza, że coś już jest, istnieje i zawiera w sobie określone części składowe. W myśl zasady konstruowania przestrzeń nie jest kubowatym czy sferycznym pojemnikiem, a osobowość kalką wynikłą z działania sił boskich czy natury. Inaczej - i dość dowolnie - mówiąc, ani przestrzeń, ani osobowość nie są naczyniem, lecz zmieniającą i drgającą cieczą, nierozpoznawalną i ujmowalną jedynie w grubym przybliżeniu przez niedoskonałe modele. Jednolity ciąg przestrzenny przebiega równoległe do jednolitego ciągu psychicznego. Obu towarzy-

⁸⁴ Przeł. P. H e r t z. W: Symboliści i akmeiści rosyjscy..., s. 27.

⁸⁵ G. C a l i n e s c u: Études de Poétique. Bucarest 1972, s. 52.

szy niemożliwość identyfikacji. Jej upostaciowaniem, tyleż trafnym co absurdalnym, jest Bułkarz, dla którego amnezja nie jest już chorobą, ale wręcz stanem egzystencjalnym:

To, że stracił ubranie, było betką albowiem
wszedł odziany w siedem kożuchów
i trzy pary obuwia; lecz sęk w tym, że tak powiem
że zapomniał nazwisko swe zuch ów.

(L. Carroll: Wyprawa na żmirkacza)

Nieufność wobec nazw i nazwisk pojawia się w romantyzmie, ale wówczas przejawia się jako tajemnica ukryta w cieniu postaci. Nie podważa się samej możliwości nazywania, a jedynie kwestionuje jednoznaczność charakteru przypisanego do nazwiska. Konrad Wallenrod jest wbrew nazwisku nieautentycznym Teutonem, jak Byronowski korsarz nieautentycznym złoczyńcą. Romantyczny kult imionników oraz uwiecznianie nazwisk ich posiadaczek w licznych wierszach świadczy o niekwestionowalności nazwiska. Możliwość nazywania podważyła w pełni następna epoka. U współczesnego Baudelaire'owi Ludwika Norwida, starszego brata Cypriana, czytamy:

Wy znacie tylko nazwisko ...
Nazwisko co nic nie znaczy,
Jakoby miano nicestwa,
Nazwiskiem brak zapełniacie,
W nazwiskach - nieznane macie.⁸⁶

Niemówność nazywania jest przy tym tylko wariantem przestrzennej niemożności identyfikacji topograficznej. Podobne są też ich konsekwencje. Nieostrość określeń topograficznych stwarza sytuację przebywa-

⁸⁶ Dwie prawdy. W: Księga wierszy polskich XIX wieku. Oprac. J. G o m u l i c k i. Warszawa 1956. T. 2, s. 70.

nia wszędzie i nigdzie, nieprecyzyjność semantyczna powoduje tożsamość wielu różnych nazw, jakby stan generalnej polisemii.

Reagował na »Hej!« i każdy krzyk po kolei,
 od »Psiakrew!« aż po »Niech mnie gęś kopnie!«
 I na »Panie.. ten.. tego!« i na »Uch, ty lebiego!«
 a na »Weź go!« po prostu okropnie.

Ale kto, bez obrazy, lubił mocne wyrazy,
 zwykł mu dawać inne imiona.
 Kto się liczył za wroga zwał go: »Ech, Rybia Noga!«
 A najbliżsi »Kurka Pieczona!«

(L. Carroll: Wyprawa na żmirkacza)

Podobny sprzeciw wobec jednoznaczności semantyki spotykamy u Marii Komornickiej, która pragnie się "stopić, spalić, zwęglić, zginać", by "z nazwy nie zostało śladu"⁸⁷. Pełniej zilustrował Carroll ową ścisłą zależność widzenia przestrzeni i osoby w piątym rozdziale książki poświęconej przygodom Alicji w krainie po drugiej stronie lustra, gdzie wirujące w niczym nie ograniczonej przestrzeni przedmioty są absolutnie nie do zidentyfikowania, gdyż wzrok nie może nadążyć za ich ruchem. Co najwyżej da się określić miejsce, w którym nie ma danego przedmiotu. Zresztą nie wiadomo, co się ma zidentyfikować topograficznie, skoro przedmiot "chwilami wyglądał jak pudełko do robotek, a czasem jak wielka lalka i zawsze znajdował się na półce tuż ponad tą, w którą się wpatrywała"⁸⁸. Wysiłek Alicji skierowuje się na uchwycenie przedmiotu i zlokalizowanie go w przestrzeni. Drugie zadanie jest niewykonalne, pierwsze - jedynie w dużym przybliżeniu. Myślę, może nazbyt ryzykownie, iż nikt bardziej niż Braque i Picasso

⁸⁷Pragnienie; W: Poezja Młodej Polski..., s. 284.

⁸⁸L. C a r r o l l: O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra. Przeł. M. S k o m c z y Ń s k i. Warszawa 1972, s. 75.

nie rozumiał takiego działania. Niesforna dziewczynka w pogoni za przedmiotem w istocie coraz bardziej się od niego oddala.

Będę przesuwająca się za nim aż do najwyższej półki. Spodziewam się, że przedostanie się przez sufit będzie dla niego za trudnym orzechem do zgryzienia.⁸⁹

Jakże płonna nadzieja, dystans między nami a przedmiotem jest równie nieskończony jak otaczająca przestrzeń. Alicja - bohaterka modernistyczna - skazana jest na aproksymowanie przedmiotu. Jak Picasso i Braque mieszka bowiem w kubistycznej przestrzeni:

Przedmiotu, modelu nie można naprawdę zobaczyć, wyczerpać. Można go tylko aproksymować, ujmując myślowo i sygnalizując środkami plastycznymi pewne jego strony, właściwości, fragmenty... Między przedmiotem a jego obrazem przekazywanym nie ma podobieństwa, są tylko częściowe analogie, fragmentaryczne zbliżenia.⁹⁰

Chociaż z górą czterdzieści lat dzieli książkę o przygodach Alicji od namalowanego w 1911 roku "Człowieka z gitarą", to gra przestrzeni z czytelnikiem/obserwatorem rozgrywa się wedle tych samych reguł. Pierwszą jest: rzeczy są tu i tam równocześnie, wszędzie i nigdzie; druga brzmi: rzeczy przechodzą niezauważalnie w inne, zbliżając się jedynie do siebie samych poprzez przypisaną funkcję (tutaj zauważmy, iż wszyscy uczestnicy wyprawy na zmirłacza noszą raczej baski niż nazwiska wywodzące się od spełnianych na statku funkcji), są więc wszystkim i niczym. Trzecią regułą, którą uważny czytelnik mógłby uzupełnić schemat gry spacjiowej, jest: taka przestrzeń zaludnia się twórcami o nieostrych cechach osobowościowych, czyli jestem sobą,

⁸⁹Ibid., s. 75.

⁹⁰M. P o r e b s k i: Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku. Warszawa 1966, s. 62.

ale także kimś innym, przekonanie najpełniej wyrażone przez Rimbaudowską frazę - "Je est un autre".

W tymże samym rozdziale lustrzanej historii Białą Królową przemienia się niepostrzeżenie w owcę, ta zaś w miarę upływu czasu staje się "coraz bardziej podobna do jeża". Mimo skomplikowanej listy cech wyróżniających żmierzaka od bubołaka Bułkarz własnym życiem świętego prostaczka przypłaca niemożność odróżnienia jednego od drugiego. Nieemożność identyfikacji jest absolutna. Przestrzeń załogi Brząkacza jest niezmaconym i bezkresnym błękitem, a psychologia staje się w tym ujęciu nieskończoną i nieskalaną czernią. Po straszliwej przygodzie ze skrzeblochłapem:

Bankier twarz miał jak smoła, aż dziw było, że zgoła podobieństwa ślad mógł się tak zatrzeć.

(L. Carroll: Wyprawa na żmierzaka)

Meandryczność linii sprzyja jej proteuszowemu charakterowi. Na obrazach Edwarda Okunia kobieta niezauważalnie przemienia się w pawia, u Kotarbińskiego w falę morską. Nic tak doskonale nie pasowało do modernistycznej ikonografii, jak woda rozmywająca kształty i mgła zacierająca kontury. W przestrzeni pozbawionej potencjalnej możliwości identyfikacji tożsamość osobowości wydaje się egzystować na prawach niewiele znaczącego szczegółu. Proces destrukcji monolitycznej osobowości, na razie tylko artyści, rozpoczął się jeszcze w romantyzmie. Poprzedzał go perwersyjny kult przebrania rządzący późnym barokiem i manieryzmem. U Szekspira przebieranki maskujące płeć są naczelnym chwytem kilku komedii, co - zważywszy konwencję sceny elżbietkańskiej - doprowadzało do spiętrzenia przebrań w sytuacji, w której mężczyźni odtwarzali role kobiet przebranych za mężczyzn. W gruncie rzeczy był to jednak pewien konwencjonalny system kulturowy dotyczący zachowań społecznych, nie czyniący zasadniczego wyłomu w koncepcji jednolitej osoby. Zmieniały się role, natomiast osobowość pozostawała ta sama.

Myśl romantyczna wraz z rozszerzającą się raptownie przestrzenią dopuściła zmianę tożsamości człowieka, abstrahując od spełnianych przezeń ról. Gustaw przemieniający się w Konrada i doktor Jekyll transformujący się w pana Hyde'a otwierają tyleż przestrzeń, co osobowość człowieka. Także i bogaty arsenał zjaw i nadnaturalnych stworów - od stosunkowo niewinnych rusałek z ludowych ballad wykorzystanych przez romantyków, po siejącego grozę hrabiego Draculę z doskonałej powieści Brama Stokera. Amorficzność stała się regułą grozy. Z drugiej strony stała się także regułą procesu twórczego. W obu przypadkach regułą trwania osobowości będącej kontinuum rozmaitych form. W 1818 roku Keats pisał w liście do Richarda Woodhouse'a, iż poeta:

[...] is the most unpoetical of anything in existence, because he has no Identity - he is continually in for and filling some other body.⁹¹

To, co na początku stulecia znamionuje artystę, w pół wieku później staje się symptomem czasu. Znowuż w liście (jakby szczerze była tu większa niż w poezji) Rimbaud wyznawał, że staje się bytem zależnym od cudzego myślenia, zatem zmiennym i nieprzewidywalnym w swoich formach: "On me pense" (1871 rok). Interesujące jest obserwować, jak próby uporządkowania chaosu zewnętrznego biegną równolegle do rosnącej dezintegracji wewnętrznej. Im bardziej stajemy się amorficzni psychicznie, tym bardziej starają się opisać nas fizycznie. Znowu poligonem jest powieść detektywistyczna. Niemal równocześnie z przestępczo-maniakalną działalnością Hyde'a opracowuje się nowe metody identyfikacji śladów, nowe podziały administracyjne miast ułatwiające działanie policji, doskonalili się prace laboratoryjne itd. Ale era policji jeszcze nie nadeszła. Wobec upiorów i wampirów była bezradna,

⁹¹W: J. Keats: The Complete Works. Glasgow 1901. T. 4, s. 173.

ponieważ nie sposób ująć czegoś, co jest amorficzne. Wobec przestępców "z krwi i kości" była równie bezsilna, gdyż kryją się oni za zasłoną niezwykle trudno przenikalną - żyją w tłumie. Już w policyjnym raporcie z 1798 roku czytamy:

Jest rzeczą prawie niemożliwą zachować właściwy sposób życia w tłumie mieszkańców, w którym pojedynczy człowiek nie jest reszcie znany.⁹²

W tym rozumieniu anonimowość jest tylko odmianą amorficzności. Tłum jest zaś wariantem wody w jej funkcji miękkiego, niepostrzeżonego zacierania śladów.

W "Kwiatach zła" Baudelaire właśnie w zakrywaniu i zamazywaniu konturów widział podobieństwo morza i człowieka, a wszystko to w myśl znanych nam już reguł gry przestrzennej:

Człowiecze! nikt nie zbadał twych przepaści stoków,
Morze! nikt nie zna skarbów twych skrytych wśród mroków.

(Ch. Baudelaire: Człowiek i morze. W: Kwiaty zła)

W opowiadaniu detektywistycznym wiek XIX przyniósł wielkie jednostki, które swe powodzenie zawdzięczały labilności swych osobowości lub przynajmniej wyglądu. Innymi słowy, działając samotnie, same dla siebie, były tłumami. Sherlock Holmes, Arsen Lupin, Fantomas zaskakują przeciwników, gdyż przystają na amorficzność swej psychiki już w sensie poddania się bezosobowemu procesowi logicznemu (mieszkaniec Baker Street swą dedukcją wczuwał się czy - jakby powiedział Rimbaud - "wmyślał się" w ściganego przestępcę, choć i Sherlockowi nieobca była sztuka przebijania się), już to w sensie nadludzkiej zdolności do transformowania się w inne postaci (Fantomas). W ten sposób detektyw lub genialny przestępca jest jak poeta, który - zdaniem Bau-

⁹²W. B e n j a m i n: Twórca jako wytwórca..., s. 211.

delaire'a - "[...] korzysta z niezrównanego przywileju; wedle ochoty może być sobą i kimś innym. Jak te duchy błąkające się i szukające ciała, gdy zechce, staje się każdym" ("Tłumy").

Przygoda poetycka modernizmu jest ironiczną przygodą detektywistyczną: spośród nieskończonego zbioru ludzi, masek, przebrań usiłuje wybrać to, które zostałyby oskarżone o bycie "ja". W swej "Ballade Jules" Jules Laforgue podał najcelniejszą diagnozę tego stanu:

[...] et ce sieur que j'intitule
Moi, n'est, dit-on, qu'un polypier fatal!
[...]
Quand j'organise une descente en Moi,
J'en conviens, je trouve là, attablée,
Une société un peu mêlée.⁹³

To usiłowanie niemożliwego osadzone jest w analogicznej przestrzeni: nieskończoność i jednolitość uniemożliwia identyfikację miejsc, a więc także podróży. Podróż obecna jedynie jako hipotetyczna, nierealizowalna możliwość, łączy wizję przestrzeni z wizją osobowości, czy może trafniej wyklania się jako ich rezultat. Laforgue był bystrym kronikarzem tego faktu: refleksja nad własną tożsamością wiedzie do zakwestionowania realności podróży ("coche manqué") i niepewności identyfikacji topograficznej ("où serais-je à présent"):

Sans songer: suis-je moi? Tout est si compliqué!
Où serais-je à présent, pour coche manqué?⁹⁴

Podobnie w utworze o przygodach Alicji po drugiej stronie lustra, gdzie linia postępowania wyznaczona jest przez reguły transformujące osobowość bohaterki (od pionka na polu 2 po królową na polu 8), prze-

⁹³Cytuje za M. H a m b u r g e r: The Truth of Poetry..., s. 60.

⁹⁴J. L a f o r g u e: Complainte du sage de Paris. Cytat za M. H a m b u r g e r: The Truth of Poetry..., s. 58.

noszenie się z miejsca na miejsce jest jedynie teoretyczną możliwością. Nieco znużona ignorancją Alicji Czerwona Królowa wyjaśnia:

[...] tu [...] trzeba biec tak szybko, jak się potrafi, żeby zostać w tym samym miejscu. Jeżeli chce się znaleźć w innym miejscu, trzeba biec co najmniej dwa razy szybciej.⁹⁵

Przestrzeń wytwarza swój typ człowieka. Przestrzeń-pustynia powołała do życia amorficzny rodzaj osobowości, wiecznie zmienny, o nieuchwytniej charakterystyce; przestrzeń-koło zaludniła się ludźmi wpartymi w siebie, ludźmi, którzy dokonali aktu "obiegu" wokół siebie i stanęli twarzą w twarz z samymi sobą. Ów solipsyzm nie jest przy tym równoznaczny z potwierdzeniem jednoznaczności i tożsamości osoby, lecz stanowi jakby skrótową, manifestującą się w dwóch formach, formułę amorficzności. Po pierwsze, symetryczność obrazu może przebiegać wzdłuż osi pionowej (jak w micie o Bliźniętach); po drugie, ośrodkiem może być oś pozioma (jak w micie o Narcyzie). Pierwsze wyraża sobowtór lub człowiek przed lustrem, drugie - sylwetka pochylona nad taflą lodu lub wody i figura karciana, której dolna część jest odbiciem i odwróceniem górnej. Obydwa obrazy dają w efekcie wizję przestrzeni nieskończonej, co więcej, niepenetrowalnej, ponieważ powielają ten sam obraz, poza który nie sposób przeniknąć. Przestrzeń kolistą wytwarza więc nieustannie replikę samej siebie, jednakże i tutaj postrzegająca i konstruująca ową spacjalność psychika jest zdecydowanie niejednoznaczna. Człowiek biegnący w przestrzenikole spotyka sam siebie, ale - i tu znów powrót do ikonografii akwaticznej - jest to przejście, jak powiadał Paul Valéry, "z wody - w wodę, z siebie - w siebie"⁹⁶.

⁹⁵L. C a r r o l l: O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra..., s. 35.

⁹⁶P. V a l é r y: Tak jak na brzegu morza. Przeł. R. Kołoiński. W: Symboliści francuscy..., s. 301.

Spotykając siebie spotykamy zarazem kogoś innego. Tak dzieje się w wierszu Konstantego Fofanowa "Sobowtór" odsłaniającym dualizm funkcjonowania postaci w przestrzeni-kole. Widmo jawiące się pod oknem jest "sobowtorem białym", czyli jest ujawnieniem innego "ja", białego, czyli zawierającego w sobie życie i tworzenie. I rzeczywiście, Fofanow grupuje kilka opozycji binarnych: fantom "technie czymś ziemskim i niebiańskim", jawi się w "zmroku jesiennym" i w "dniach wiosennych", spotyka go "na orgiach" i "na pogrzebie"⁹⁷. Człowiek i jego sobowtór wyrażają tu kolistą cykl tworzenia (homo naturans) i tworzonoego (homo naturatus), białego i czarnego.

Podobny efekt wzajemnego uzupełniania części uzyskał w swych "Szklanych drzwiach" z 1904 roku Charles Mackintosh. Pełniej ta dualistyczna amorficzność wyraziła się u Błoka, którego sobowtór okazuje się być zupełnie odmienną istotą:

za tobą

Idzie, do ciebie ni krzty niepodobny

Żebrak zgarbiony o kiju i z torbą.⁹⁸

Odrębność sobowtóra jako diametralnie odmienną postaci jest takrzeczącą się w oczy, iż sensowne staje się pytanie:

Kto, że we dwoje idziemy - odgadnie?

Sobowtór i człowiek reprezentują dwie uzupełniające się sfery: starość i młodość, konsekwencję i rezygnację, ironię doświadczenia i emocjonalność młodzieńczości. Tym samym wypełniają podstawowy postulat mitu Gemini. Jednocześnie są od siebie zupełnie różni, ukryci za strojem Arlekina, gdyż albo wyrażają rozszczepienie wewnętrzne człowieka (co sugerowałaby siódma strofa, w której mówi się o "drugim"

⁹⁷ Przeł. J. W a c z k ó w. W: Symboliści i akmeiści rosyjscy ..., s. 55.

⁹⁸ W: A. B ł o k Poezje. Oprac. S. P o l l a k. Warszawa 1967, s. 50.

wzroku ukrytym w oczach Arlekina), albo rozciągają - i tu znów dochodzi do głosu modernistyczna gra przestrzenna - stan "sobotwórstwa" na człowieka w ogóle: w nieidentyfikowalnej przestrzeni identyfikacji nie podlegają również ludzie (pewne ślady takiej interpretacji zaznaczają się w strofie szóstej mówiącej o "tłumie ludzi" i "sklepie", w którym zjawia się sobowtór). Pierwsze odczytanie jest bar-dziej mityczne, drugie - jedynie egzystencjalne.

Tu wracamy do przebrania i maski, których rola jako akcesoriów pewnej pozy filozoficznej wzrosła pod koniec XIX wieku. Arlekin jest najwyższą formą ambiwalencji osobowościowej, a jego błada twarzwniesiona ku księżycowi ma w sobie tyleż z Buddy, co dandy'ego i flaneura. Jest wszystkim i niczym. Stanowi tedy doskonałego mieszkańca przestrzeni, której podstawową zasadą kompozycyjną jest: wszędzie - znaczy nigdzie.

Zbliżając to, co odległe, moglibyśmy powiedzieć, że fascynacja Picassa clownami i ludźmi cyrku była efektem nie tylko świadomych osobistych zainteresowań, ale i nieświadomej tendencji rozwojowej: zanim w "Człowieku z gitarą" zaczęła się w sposób oczywisty "przenikać i odcinać wzajemnie płaszczyzny"⁹⁹, w obrazach cyrkowych okresu błękitnego przenikają się skrycie osoby, postacie i psychiki. I jedna, i druga twórczość świadczą tej samej przestrzeni, która je zrodziła. Nie technicznie, lecz filozoficznie. Technika obraz Antoine'a Watteau, będący najdoskonalszym bodaj portretem Arlekina, odbiega od smutnych kłownów Picassa, ale stoi za nimi ta sama morfologia przestrzeni, która zrodziła starego linoskoka w "Paryskim spleenie", a później Arlekinów André Salmona i Guillaume Apollinaire'a. Wszyscy oni, notuje Mieczysław Porębski na marginesie rozważań o publicystycznym modernizmie Picassa, "ciągną krajem niczym, wymijają poboczami ogro-

dy[...] są ludźmi drogi, ludźmi pustego, niezamieszkałego obszaru [...]"¹⁰⁰

W twórczości Laforgue'a Arlekin zadomowił się na stałe, przybierając jedynie różne dodatkowe przebrania, poczynawszy od Hamleta, aż po błędnego rycerza. Pierrot nie angażujący się w rzeczywistość, pasywny, sam staje się lustrem odbijającym przestrzeń w sposób idealny. Uosabia nie rezygnację, a negację świata, gdyż jak zwierciadło daje spoglądającemu nań odwrócony obraz rzeczywistości. W "Dimanche" Laforgue tak ujął jego istotę: szminkowa bladość ("pauvre, pâle et piètre individu") jest tylko zewnętrznym symptomem wewnętrznej dezintegracji egzystencjalnej ("ne croi à son Moi"), obydwie zaś oznaki towarzyszą przepaści czasu ("moments perdu" - tu znów bezsilność i nieobecność pamięci obca nawet staremu linoskokowi Baudelaire'a) i bezkształtnemu przebiegowi rzeczy odbierającemu przedmiotom kształty ("effacer"). Amorficzność postaci skojarzona została z amorficznością świata, inaczej - amorficzność osoby z amorficznością przestrzeni. W tej beznadziejnej sytuacji sensowności można doszukać się jedynie w akcie negatywnym (myśl droga później André Bretonowi, choć nie Laforgue był jej dawcą), jakim jest oślepienie ("Mon Moi, c'est Galathée aveuglant Pygmalion").

(Mon Moi, c'est Galathée aveuglant Pygmalion!
Impossible de modifier cette situation.)

Ainsi donc, pauvre, pâle et piètre individu
Qui ne croit à son Moi qu'à ses moments perdus,
Je vis s'effacer ma fiancée
Emportée par le cours de chœurs [...]"¹⁰¹

¹⁰⁰M. Porębski: *Modernizm i modernizmy*. W: *Sztuka* około 1900..., s. 46.

¹⁰¹Cytuję za M. Hamburger: *The Truth of Poetry...*, s. 61.

W amorficznej przestrzeni obowiązuje też amorficzność gestu. Tam, gdzie zasadą gry przestrzennej jest nieidentyfikowalność, ruch i bezruch (patrz zastygły ruch architektury Antonio Gaudiego), sprowadzają się do jednego i tego samego. Nie darmo atrakcją wystawy światowej była imitująca ruch panorama z okien wagonu kolei transsyberyjskiej. Podobnie i linoskok Baudelaire'a:

Nie śmiał się [...] Nie płakał, nie tańczył, nie gestykulował, nie krzyczał; nie śpiewał żadnej piosenki [...] nie błagał. Był niemy i nieruchomy.

(Ch. Baudelaire: Stary linoskok. W: Paryski spleen)

Amorficzność Arlekina/Pierrota była istotna jeszcze z innego powodu ważnego dla modernizmu, który Kramer nie darmo zwie "stylem erotycznym". Arlekin pod szminką i przebraniem ukrywa płęć, stając się doskonale "okrągłym" i anonimowym. W ten sposób hermafrodytyzm staje się ekstremalną fazą nieidentyfikalności. Apollinaire napisał o kłownie:

ni males, ni femelles [...] au sexe indecis [...] les joues et le front flétris par ses sensibilités morbides.¹⁰²

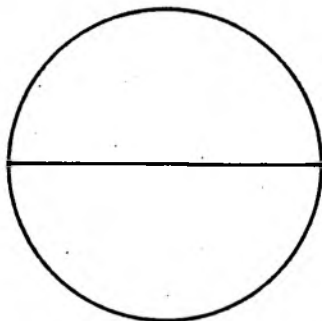
Pogardą i obojętnością dla świata rzeczywistego pierroci i arlekiny, ludzie-maski zapowiadali surrealizm; swą jednoczącą śmiech i łzy rolę kłowna poprzedzali dialektykę surrealistycznej wyobraźni. W swej autobiografii William B. Yeats wspomina o poecie i dramaturgu Dauthen-deyu, który zapytany, czy życzyłby sobie widzieć na scenie swoje sztuki, odpowiedział:

It would only be played by actors before a black marble wall, with masks in their hands. They must not wear the

¹⁰²G. A p o l l i n a i r e: La plume, 15.V.1905. Cytuję za M.-J. D u r r y: Guillaume Apollinaire. Paris 1964, T. 2, s. 191.

masks, for that would not express my scorn for reality.¹⁰³

Zwierciadło umieszczone w poziomie otwiera przed interpretatorem pole podobnych znaczeń przestrzennych pogłębionych dodatkowym symbolizmem poziomym. Horyzontalność wydaje się być starsza w swych mitycznych konotacjach niż wertykalność, skoro wśród złożonych znaków symbolicznych zamieszczonych w dziele J.E. Cirlota odnajdujemy linię pionową towarzyszącą nieustannie poziomej, lecz w przeciwieństwie do niej nie występuje ona nigdy samodzielnie. Horyzontalność - przebiegająca w interesującym nas przypadku wzdłuż tafli wody - dzieli rzeczywistość na Dolny i Górny Świat, co ilustruje następujący znak¹⁰⁴:



Przestrzeń utworzona w ten sposób potwierdza swoją odporność na przenikanie i penetrację, zamyka się w swej kolistości znacznie mocniej niż przestrzeń lustrzaności pionowej, gdyż podstawy odbijanej postaci czy kształtu i odbicia stykają się bezpośrednio, tworząc zamknięty obwód. Tak konstruuje się przestrzeń w "Le Vierge, le Vivace et le Bel..." Mallarmégo, gdzie odbicie żabędzia tworzy wraz z rzeczy-

¹⁰³Cytuję za R. E l l m a n n: The Identity of Yeats..., s. 163.

¹⁰⁴J.E. C i r l o t: A Dictionary of Symbols. London 1967, s.119.

wistym ptakiem zamknięty cykl "przeczący przestrzeni" (owo przeczenie przestrzeni zbliżające żabędzie do postaci i funkcji Arlekina tutaj wzmocnione zostaje chłodem i bielą lodu odpowiadającym bieli szminki i pasywności Pierrota, a generalnie także hermafrodytyzmem zwierzęcia łączącego w sobie falliczność szyi z obłożnością korpusu¹⁰⁵). Także u cytowanego Georges'a Rodenbacha po "wodach zamysłonych" przestrzeni "pływa żabędz". W tej interpretacji zniemuchomiałność żabędzia oznacza autokontemplację, co - odczytując szerzej mīt Narcyza w duchu Bachelarda - pozwala w nim dostrzec pochylenie się świata, czyli przestrzeni nad samym sobą. Istota przestrzeni polega na jej samowyczerpywalności i cykliczności. Nie bez znaczenia jest tu woda jako zwierciadło, nośnik bezkresu wzbraniającego się przed penetracją czegokolwiek poza nim samym. Lautréamont pisał o nim:

Prastary oceanie, jesteś symbolem tożsamości;
zawsze równy samemu sobie.¹⁰⁶

Valéry podkreślał nierozłączność i nierozróżnialność kontrastów:

Pełnobraźmienny głos morza
Rozlega się po wielokroć: zyskuję - tracę,
Tracę - zyskuję [...]¹⁰⁷

Dwa pejzaże przedstawione dotychczas formowały się w linii poziomej (pustynia) lub kolistej (koło). Gdy odwrócimy układ przestrzenny pierwszego wariantu, otrzymując pionowy układ sił, rezultatem będzie przestrzeń-otchłań, którą wymienia w swym wierszu jako kolejny element gry spacjalnej Georges Rodenbach: "sny spadają w nicość głębin". Najdoskonalszy jej wzór znajdziemy znów u niewyczerpanego Baudelaire'a:

¹⁰⁵Ibid., s. 306.

¹⁰⁶Przeł. S. N a p i e r s k i: W: Symboliści francuscy..., s. 109.

¹⁰⁷P. V a l é r y: Tak jak na brzegu morza..., s. 301.

laire'a w znamiennej "Otchłani" z "Kwiatów zła". Dokument to tym bardziej dla nas ciekawy, iż spacjałność w sposób niewątpliwy współgra w nim z psychologią, topografia świata z topografią świadomości. Druga odsyła czytelnika zgodnie z zaleceniem poety do Pascala ("wszystko - przepaścią, czyn, żądza, marzenie [...]"); pierwsza, przywołuje na myśl wizję świata egzystencjalistów:

W górze i w dole, zewsząd pustka i milczenie,
Przestrzeń straszliwa, w której czujemy spętanie.

(Ch. Baudelaire: Otchłani. W: Kwiaty zła)

Pośredniczy między dwoma otchłaniami "nieskończoność", ale w przeciwieństwie do innych utworów Baudelaire'a, gdzie pełni ona funkcję elementu sakralnego i jasnego (jak chociażby w "Hymne á la Beauté"), tu jawi się jako pierwiastek ciemny, atrybut Boga konspirującego przeciw człowiekowi. Nie bez znaczenia staje się efekt owej konspiracji: "wielokształtny koszmar" (M. Jastrun) lub "mary stuforemne" (A. Lange) przewijające się w "nocy mglistym tumanie". Także i ta przestrzeń jest bezdenna, pozbawiona kształtów, podobnie jak jej psychiczny odpowiednik.

Warto zwrócić uwagę, że pozornie identyczne przepaście akwaticzne Poeego różnią się dwójako od otchłani Baudelaire'owskiej: są "lustrzanym" odbiciem nieba, czyli repliką świata wyższego w niższym (Budda w jednym z kazań upatruje w przezroczystej wodzie jeziora ukazującej kamienie dna symbolu ścieżki odkupienia), a zatem istnieją jedynie tylko warunkowo, są iluzją przepaści, jak zawrót głowy jest iluzją ruchu.

"Otchłani" jest świadomym spojrzeniem w dół, w autentyczną przepaść; spojrzenie nie natrafia na przejrzystą taflę i odbite nie wraca z tym samym obrazem, lecz kieruje się w dół nie napotykając żadnych przeszkód. Stąd pejzaż górski, który w sensie topograficznym kontynuuje myśl Baudelaire'a, przydając jej walorów krajobrazowych. Tak dzieje się w Tetmajerowskim "Widoku ze Świnicy", który stanowi jak-

by rozpisanie filozofii i gry przestrzennej "Otchłani" na czysto materialne, pejzażowe elementy. Oglądamy zatem ze szczytu srebrnotęczowy potok, "ciemnozielony las", "kamień na jasnej trawie", wszystko w oprawie mgły (wzmiankowanej trzykrotnie), by w ostatnich dwóch strofach połączyć wizję przestrzeni i funkcjonującego w niej stanu psychiki:

Patrzę ze szczytu w dół: pode mną
przepaść rozwarła paszczę ciemna -
 patrzę w dolinę, w dal:

i jakaś dziwna mnie pochwycą
bez brzegu i bez dna tęsknica
 niewysłowny żal ...¹⁰⁸

Romantyzm przynoszący ze sobą zainteresowanie dla otwartej przestrzeni górskiej darzył ją względami jako: 1) malowniczy pierwiastek grozy (np. w "Górze Kikineis" z "Sonetów krymskich" Adama Mickiewicza), pięknej, lecz często złowróżbnej (literatura gotycyzmu romantycznego), czasem z pogłosem treści metafizycznej (zakończenie Mickiewiczowskiej "Drogi nad przepaścią w Czufut-Kale"); 2) uwznioślający żywioł skontrastowany z "ciasnotą" i "kramarskością" życia w mieście - myśl często widoczna w romantyzmie, zwłaszcza u poetów druzgórzednych. U Tadeusza Łady-Zabłockiego znajdujemy taki passus:

Tutaj [w górach - T.S.] mnie, wzniesionemu ponad burze
 świata,

Jakże lubo, jak lekko ...

Żegnam was niskiej ziemi poziome obszary
 I spodlonej ludzkości niedołączne gwary.¹⁰⁹

¹⁰⁸ W: Poezja Młodej Polski..., s. 38.

¹⁰⁹ Na wierzchołku Dżwaris-Achmarti. W: Księga wierszy polskich XIX wieku... T. 1, 425.

Pejzaż górski w romantyzmie i modernizmie wyraża dwie orientacje psychiczne. Krajobrazowo podobny - choć zgoła odmienny w swej strukturze, gdyż romantyczne widzenie przestrzeni przynależy jeszcze do wizji perspektywicznej, gdy modernistyczne spokrewnia się z kubizmem - pejzaż ten stanowi ośrodek ideału z jednej i spleenu z drugiej strony.

Jeżeli przestrzeń kolistą nałożymy na przestrzeń-otchłań, otrzymamy kolejny wariant przestrzenności - przestrzeń-wir. Jej spirala jest formułą, która proponuje dwa zasadnicze rozwiązania - twórcze lub destrukcyjne, obydwa będące wariantami kosmicznego ruchu, o którym piszą Fiodor Sołogub i Wincenty Brzozowski:

Gwiazda Ma-ir rozjarza się nade mną,

Gwiazda Ma-ir,

Blask jej rozświetla dal wszechświata ciemna

Eteru wir.¹¹⁰

O korowody umarłych oieni.

Wśród wirowań eterów przestrzeni

O płynące kaskady

Pod zamyślonych w czarne kaskady.¹¹¹

Rozwiązanie pierwsze operuje kształtem spirali, rozszerzającej się, uciekającej ku górze, stąd właściwą jej formą ruchu będzie wznoszenie się, ulatywanie ku niebu; wydobywanie się z nicości czyni ze spirali formę wzrostu. W takim charakterze pojawia się ona w "Arii Semiramidy", w której tytułowa bohaterka, obdarzona przez P. Valéry'ego tytułem "pani na spirali", wstępuje powstawszy z "nicości bezdennej", lecąc "na spotkanie słońca"¹¹².

¹¹⁰F. S o ł o g u b: * *. Przeł. W. D a b r o w s k i. W: Symboliści i akmeiści rosyjscy..., s. 66.

¹¹¹Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu. Przeł. S. K o r a b - B r z o z o w s k i. W: Poezja Młodej Polski..., s. 286.

¹¹²Przeł. A. S a n d a u e r. W: Symboliści francuscy..., s. 283.

Spirali solarnej odpowiada taka, w której ruch wiedzie od góry do dołu, wciągając wszystkie przedmioty i stając się formą zagłady. Najpełniejszą ilustracją tej spirali jest wir wodny porywający bohatera noweli Poe'go "W bezdni Malstromu". Mimo ogromnej prędkości, z jaką "wiruje" on "dokoła", zauważa, że "przy każdym poruszeniu obniżaliśmy się z wolna, lecz dostrzegalnie". Przy czym spiralna przestrzeń zagłady zdominowana jest przez księżyc, którego "promienie[...] zdawały się docierać aż do samego dna głębokiej czeluści[...]"

Metaforycznie posługuje się taką scenografią francuski symbolista Albert Samain, u którego ciemność nocy jest tłem dla "wiru rozkoszy", w którego kręgach giną kochankowie lecający "w głąb otchłanną krwi"¹¹³.

W tej scenerii powraca motyw mgły, tym razem w wyrażnie kosmicznym charakterze. W wersji Poe'go: "nie zdołałem niczemu przyjrzeć się dokładnie, gdyż wszystko dokoła spowijała gęsta mgła"; podobnie w cytowanym już utworze F. Sołoguba:

Ziemia Oj-le w daleki świat odpływa,

Ziemia Oj-le,

Ma-ir jej świeci, gwiazda migotliwa,

W świetlistej mgle.

(F. Sołogub: * * *)

Spirala oddana księżycowi należy do licznych rekwizytów modernizmu interpretowanego jako sztuka w służbie kultów lunarnych (por. Mieczysław Wallis "Przemiany w poglądach na secesję" w pracy: "Sztuka około 1900"). W "cichej miesięcznej jasności" człowiek i marmurowe popiersie patrzą w siebie "w głąb nieśkończoności" (Bronisława Ostrowska "Upiór"). Psychologia uprawiana przez Baudelaire'a stoi w całości pod znakiem księżyca i zstępującego ruchu. W "Paryskim spleenie" księżyc "zstąpił miękko po schodach z chmur", by wciągnąć wy-

¹¹³A. S a m a i n: Samotna al-ja. Przeł. K. Z a w i s t o w s k a. W: Symboliści francuscy..., s. 214.

brańca w swój wir miłości do "wody, obłoków, oiszy i nocy" ("Dary księżycy"). Jednostajny, kolisty ruch przestrzeni już to wznoszącej się, już to opadającej wiąże spiralę z tańcem. Tak widział to Wincenty Brzozowski, dostrzegający oprócz "wirowań eterów przestrzeni" także "tańce gwiazd pod oponą niebiosów". Taniec towarzyszący wprowadzonej w ruch wirowy przestrzeni jest jednym, by nie rzec jedynym, w pełni kontrolowanym sposobem poruszania się w przestrzeni. Jego ważność i popularność w myśli drugiej połowy XIX wieku zdaje się wypływać z dwóch przesłanek. Z jednej strony, taniec zgodnie z ustaleniami współczesnych modernie muzykologów i antropologów jest przejawem procesów najgłębiej osadzonych w psychice i ciele człowieka, czyli stanowi rudymmentarny element istnienia; z drugiej, taniec przynależy jednak sztuce i jako taki sprzeciwia się naturze. Obydwa punkty widzenia były bliskie potomkom i naśladowcom "poetes maudits"; pierwszy z powodów filozoficznych, drugi - estetycznych.

Pierwszy wyrażał doskonale Jean d'Udine, który w swym dziele "L'Art et le geste" (1910 rok) wywodził, iż nieuchronnym następstwem uczucia jest gest, stąd wszystko, co żyje, utrzymuje się z energii własnych wewnętrznych rytmów, czyli niekończącego się tańca¹¹⁴.

Drugi punkt widzenia znakomicie reprezentował Arthur Symons, który w swym eseju o Beardsleyu (1888 rok) pisał:

Sztuka baletowa wywarła niemały wpływ na rozwój licznych ulubionych efektów współczesnego rysunku. I to nie tylko dlatego, że Degas rysował baletnice z właściwym sobie powściągliwym i klasycznym niemal mistrzostwem formy. Na skutek szybkiego unoszenia się w górę na nieograniczonej przestrzeni, dzięki podobnym do ptaków czy kwiatów kaprysom li

¹¹⁴ Obszerniej pisze o tym S. L a n g e r w swej książce: *Philosophy in a New Key*. New York 1952 (polski przekład: *Nowy sens filozofii*) w rozdziale: *On significance in music*.

ni i ruchu, poprzez odwoływanie się do wyobraźni wyłaniającej się z milczenia, jakie emanuje ze sztuki Degasa ..., drogą przemawiania do oczu i zmysłów, zachwycająca swą sztucznością sztuka baletowa knsiła niejednego rysownika[...]¹¹⁵

W pozbawionej kierunków i mapy przestrzeni taniec staje się jedynym rodzajem ruchu, który przybrać może funkcje metaforyczne. Motyw tańca Salome obecny u Ambreya Beardsleya, Gustawa Klimta i Gustawa Moreau, Stefana Mallarmého, Oskara Wilde'a i Karla Huysmansa ze szczególną częstotliwością pojawia się u Williama B. Yeatsa. Najpierw taniec jest główną rozkoszą po drugiej stronie ziemskiej egzystencji (we wczesnej poezji), by wreszcie, począwszy od tomu "The Tower" (1928 rok), zacząć odgrywać rolę symbolu niekończącego się życia:

All men are dancers and their tread
Goes to the barbarous clangour of a gong.¹¹⁶

Przemieszczanie się w przestrzeni było rzeczą zasadniczą nie tylko ze społecznego, ale i z filozoficznego punktu widzenia. Thomas Buckle, którego dzieło tłumaczono i wydano we Lwowie w 1862 roku, pisał, że to właśnie kolej jest ojcem kosmopolityzmu i internacjonalizmu:

Lokomotywa uczyniła więcej dla zjednoczenia ludzkości niż wszyscy razem wzięci filozofowie, poeci i prorocy od początku świata.¹¹⁷

Kolej fascynowała i pociągała umysł dziewiętnastowieczny. Romantycy, z wyjątkiem Mickiewicza, jeszcze mówili o niej ze zdziwieniem i brakiem zaufania, kolej burzyła bowiem ich koncepcję przestrzenności o-

¹¹⁵ Przeł. R. J a b ł k o w s k a. W: Moderniści o sztuce..., s. 190.

¹¹⁶ Cytuję za R. E l l m a n n: The Identity of Yeats..., s. 167.

¹¹⁷ Cytuję za S. W a s y l e w s k i: Życie polskie XIX wieku. Kraków 1962, s. 23.

partą na ustalonym porządku elementów wyraźnie od siebie wyodrębnionych: to, co przynależy naturze-ZEWNĘTRZU, odróżnia się jakościowo od sztuczności WNĘTRZA, przy czym główny nacisk położony zostaje na pierwsze środowisko. Natura jest mistrzynią - sztuczność ją naśladowuje; inaczej, wnętrza, domy i pokoje są imitacją zewnętrżności. To romantyczne stanowisko przełożone z właściwą mu przekorą przez O. Wilde'a na język filozofii modernistycznej brzmi zgoła odwrotnie: Natura naśladowuje Sztukę, a ZEWNĘTRZE otoczenia - WNĘTRZA mieszkalne (por. dialog "Zanik kłamstwa"). Stąd Juliusz Słowacki, opisując kolej angielską, pisał o powozach, "do których z pary uwiązane zakładają konie, co zamiast owsa węgle ziemne jedzą"¹¹⁸.

W iście romantycznym duchu sztuczny twór, produkt czy to sztuki, czy techniki lub filozofii (a w romantyzmie trudno czasami odróżnić jedno od drugiego, jak nas poucza swą osobą Józef Maria Hoene-Wroński) zostaje przedstawiony w kategoriach natury. Para jest tylko wariantem konia, a węgiel - owsa; sztucznie pobudzony proces przemiany wody w parę jawi się Słowackiemu jako odmiana naturalnego procesu odżywiania i przemiany materii. Przestrzeń jest dlań otwarta, a jej zamknięte fragmenty są tylko naśladownictwem otwartości. Choć różne od niej, z otwartej przestrzeni czerpią swoją siłę, a ich słabości wynikają z ich podrzędności wobec tejże. Sam Słowacki podkreślał tę zasadę nieustannie. Kiedy konfrontował z sobą dwa pejzaże - miejski i wiejski, wnioskiem płynącym z tej procedury jest przeświadczenie, że "sztuka nie zrówna naturze". W epizodzie 6 "Księżycu" pejzaż wiejski, zatem naturalny i otwarty, wyznaczony jest przez cały szereg starannie wyliczonych elementów (szeroki staw, piękna murawa; wianki niezabudek, bławatków, tymianków, lilii; szum wody; odległe psów szczekanie; szum wiatru ponury), które wyznaczona przez poetę formuła jednoczy w harmonijną strukturę:

¹¹⁸J. Słowacki: List do matki. Paryż 3 września 1832. W: J. Słowacki: Dzieła wszystkie. Red. J. Kleiner. Wrocław 1952. T. 13, s. 84.

Z tym połączone głosów melodyjne brzmienie
Wprawiało duszę, serce w jakieś zachwycenie.¹¹⁹

Nawet wprowadzone tu elementy sztuczne, architektoniczne - kościół i "chatki wieśniacze", nobilitowane są przez naturę: pierwszy porośnięty jest "białym mchem", drugie - oświetlone "ogniem". W kontraście, następny epizod kataloguje elementy należące do przestrzeni miejskiej, a więc sztucznej i zamkniętej: gmachy Wilna, tysiączne lampy, ulice, bulwary, aralskie ogrody, fontanny, pałające światła. Tutaj, odwrotnie niż poprzednio, gdzie natura góruje nawet nad architekturą (mch na kościele) bądź ją animuje (ogień w chacie), sztuczny twór budowlany wznosi się, uciskając naturę:

Ogniami oświecony szczyt góry wysoki,
Niosąc zamek na barkach, wznosił się w obłoki.

(J. Słowacki: Księżyc. W: Dzieła. T. 1)

Naturalnym siłom otwartości przeciwstawia się tu niejasna w swym pochodzeniu, w każdym razie kwestionująca podstawowe prawa natury, zasada budowania, gdyż zamek "czarnoksiężską" się zdawał być stawianą nauką".

Wniosek "Księżyc", iż "każden przyznał, że sztuka nie zrówna naturze", kontynuował Słowacki i w innych utworach. W poetyckim liście "Do Teofila Januszeńskiego" Słowacki bezpośrednio zauważa wtórność sztucznych twórców wobec przedmiotów naturalnych, przestrzeni wnętrza wobec otwartego obszaru:

Lubiłeś na to patrzeć, lecz poważnie - z tronu,
Z drżącego nad falamiorskimi balkonem,
Którym architekt tkanki podrzeźniał pajęczę.

(J. Słowacki: Do Teofila Januszeńskiego. W: Dzieła. T. 1)

¹¹⁹J. Słowacki: Księżyc. W: J. Słowacki: Dzieła...
T. 1, s. 7.

Otwarta przestrzeń - ulubiony żywioł romantyczny, łagodzi nawet lęk przed parą, skoro z rezerwą traktujący kolej Słowacki bez większych oporów, ba, entuzjastycznie podróżuje parostatkem na wschód.

Kolej tymczasem funkcjonuje na pograniczu WNEŹRZA i ZEWNĘTRZA, zamknięcia i otwarcia; wybiega w dal, ale nieustannie wiąże się z miastami, w przedziale kolejowego wagonu jest się niby w namiastce domu, lecz otoczony obcymi ludźmi; dworce przygarniają podróżnych, lecz odpychają tłoczną anonimowością. W 1847 roku Honoriusz Balzac narzeka na katastrofalną kuchnię dworca kolejowego w Gliwicach; w istocie niesłusznie - dworzec stanowi jakby przejście między surowością natury a wygodnym łaodem jednostki, jest już w stanie wyżywić, nie może zaspokoić wykwinnych smaków.

Drugą połowę XIX wieku fascynują te tereny pograniczne, które później przekształcą się w jednolitą, niepodzielną, homogeniczną przestrzeń. Jak malarzy Raffaelliego i Foraina, tak i Huysmansa - modernistę doskonałego - "fascynują [...] te wątki tematyczne miejskiej ikonografii, które są strefą graniczną, miejscem publicznym i zarazem niczym: dworce, koleje, podrzędne lokale, a zwłaszcza niepokojące swą anonimowością fabryczne peryferia paryskie"¹²⁰. Dworzec jest tym miejscem miejskiej scenografii, które otwiera drzwi w dal, łączy dalekie i bliskie, wewnętrzne i zewnętrzne. Zamknięci w mieście modernistyczni flaneurzy marzą o dali, ale przestrzeń jest dla nich jednorodna, a w ich ikonografii nawet kosmos wyobrażany jest urbanistycznym rysunkiem. U Przybyszewskiego napotykamy następujący pas-
sus:

I znowu noc. Iskrzy się niebo, o iskrzy się jak olbrzymia przestrzeń przed dworcami wielkich miast. Miliony światła, jeden olbrzymi las rozpalonych pochodni, światła i światła wicherzą, piętrzą się w górę, spływają w jedno ognis-

¹²⁰ E. G r a b s k a: J.K. Huysmansa pojęcie modernizmu..., s 52.

ko - a w dali kwieci się łąka różnobarwnych palących się
kwiatów.¹²¹

Jeżeli dla Słowackiego pociąg jest jak koń, to dla Przybyszewskiego po 60 latach niebo jest jak plac dworcowy. Jedno stanowisko wyraża wyższość natury nad imitującym ją tworem człowieka, a w dalszej konsekwencji poszukuje otwartej przestrzeni tam, gdzie nie zamykają jej mury, czyli w zewnętrznej wobec środowiska miejskiego naturze; druga postawa wynosi sztuczność ponad naturę, maskę ponad twarz (Max Beerbohm pod hasłem "Sztuczność znowu nam króluje" pisze w 1894 roku pochwałę kosmetyków zakrywających naturalne oblicze człowieka), a dalej, dopatruje się dali w każdym otoczeniu przestrzennym, gdyż obala polsiały na otwartość i zamknięcie, wprowadzając przestrzeń jednorodną. Natura jako taka nie staje się nigdy ucieczką dekadenta, gdyż brak jej sztuczności; dopiero kolej ze swym arsenałem środków technicznych (szyny, podkłady, sygnalizacja itp.) wchodzącym w otwartą przestrzeń czyni z niej wybiegające w naturę miasto. Kolej jest miastem wyniesionym w otwartą przestrzeń, ale jednocześnie jest dalekim pejzażem, zbliżającym się do miasta.

Znakomicie ilustruje to wiersz interesującego, niesłusznie zapomnianego, poety lwowskiego Jana Zahradnika "Jazda":

Dworzec, niepokój i pośpiech. Z daleka

czai się przestwórz i czeka i czeka.

Ruszamy. Tupie, stukota i dudni.

Wpadamy w otchłań śródpowietrznej studni.¹²²

Inaczej, kolej jest modelem przestrzeni doskonale jednorodnej, pustej, pozbawionej znamion i granic. Aleksander Błok pisze o "bezbieżnej pustce kolejowej" ("Na kolei"). Innocenty Annieniński marzy:

¹²¹ Z cyklu Wigilie. W: Poezja Młodej Polski..., s. 109.

¹²² J. Z a h r a d n i k: Ludziom smutnym. Lwów 1925, s. 15.

W martwą, bez twarzy pustkę

Niechbym utopiony zastygł

Na pluszowej poduszce,

W dygotaniach pasiastych.

(I. Annienski: Smutek dworca)

Jednolita przestrzeń nie tolerująca granic przypomina o słuszności cytowanej opinii Buckle'a:

W huk, w żelaznym dudnieniu mostów:

Newa pod nami, Sekwana, Nil.

(N. Gumilow: Zbłąkany tramwaj)

Kolej przynależy dali; unicestwiając dystans (przeskok z 15 do 60 km pokonywanych powozem i pierwszymi pociągami) tworzy jedną bezkresną przestrzeń. Analogicznie postępuje z czasem, którego modernizm nie lubił, gdyż rozbił na ponadczasowe "szale" i "Nirwany", ale o którym chętnie pisał, przedstawiając go często w wyobrażeniach przestrzennych. I tak u Kazimiery Zawistowskiej czytamy:

przeszłość się jak muszla perłowa odmyka

(K. Zawistowska: Długie czarne warkocze)

Tetmajer ujmuje czas w obraz nieomal urbanistyczny:

jak obcy po przeszłości chodzę

w tę i w tę stronę zwracam głowę

(K. Tetmajer: Już nie wiem co poza mną było)

Dla Langego przebieg czasu zawiera się w stożku - od rozszerzającej się przeszłości do zwężającego wierzchołka przyszłości:

I płyniem w nicość jutra do tych krańców,
Gdzie cała przeszłość w złote słońce się rozszerza.

(A. Lange: W każdej chwili żywota jesteś...)

Czas jawi się także jako przeciwnik stałych, zamkniętych form - jego zadaniem jest rozbijanie wewnątrz, wyciskanie na nich swego piętna, a w konsekwencji otwieranie ich i oddawanie dali. Katalog zniszczenia, jaki podaje Władysław Chodasiewicz:

właśnie rozebrano

Na drewno dach. W dole zostały cegły
Jak rdzeń potężny [...]

[...]

I tak się jasno rysują otwory
Szerokich okien. Osunięta belka
Podobny do kolumny. Chłód zatęchły
Bije od śmieci i zbitego tynku [...]

uzupełniony zostaje niewątpliwym aktem oddania domu we władanie otwartej przestrzeni:

To wszystko teraz otwarte na przestrzał
Oku przechodnia.

Ciekawe, że znajduje to pełną aprobatę poety:

o jakże szczęśliwy,
Kto wolną stopą potrąca zwycięsko
Ten kurz, a kijem wędrownym dotyka
Opustoszałych ścian tego domostwa.

(W. Chodasiewicz: Dom)

Atencja dla otwartej przestrzeni, bezkresnej dali, da się więc również zinterpretować jako ucieczka przed czasem unicestwiającym po-

mieszczenia i żyjących w nich ludzi. Dal znaczyłyby także wolność od czasu, a przynajmniej jego chronologicznego przepływu. W tym duchu można też zrozumieć traktowanie wnętrza jako więzienia (Tetmajera "O-rzeł morski"), zamknięcia krępującego ruchu człowieka ("Pięścią wytłukłem szybę"), "W gór łańcuch patrzę daleki" - zwierza się J. Kasprowicz w "Balladzie o słoneczniku", czy wrogiej magii (S. Miciński).

Obydwa żywioły - przestrzeń i czas - wymagają otwarcia i istnienia na zewnątrz człowieka. Tylko wtedy pojawić się mogą jako gwaranty ludzkiej egzystencji, która nabywa ontologicznej autonomii właśnie w momencie uświadomienia sobie zewnętrżności, będącym równocześnie momentem "rozpłynięcia się" w jednolitym już medium przestrzeni. Syntetyzuje to Jan Zahradnik w swych dywagacjach o "Człowieku czterech żywiołów":

Był kołowrotem zmian, co się nie zmienia
I trwał nieznacznie, jak we śnie - aż raz
Przejrzał, że nie ma własnego istnienia,
Skoro w nim przestrzeń istniała i czas.

A wtedy ożył - jeden raz, jedyny: -
Przeląkł się nagle, że mu bardzo źle -
I, niepamiętny miejsca ni godziny.
Pobladł i cały rozplynał się w mgłę.¹²³

¹²³Ibid., s. 48.

ROZDZIAŁ IV

Przepływ i kwitnienie

*Doświadczenia przestrzenne surrealizmu,
Rainera Marii Rilkego i współczesnych*

Your inside is out and your outside is in.
Your outside is in and your inside is out.

(J. Lennon, P. Mc Cartney: Every-
body's Got Something to Hide Ex-
cept for Me and My Monkey)

One is inside
then outside what one has been inside
one tries
to have the outside inside and to be
inside the outside.

(R.D. Laing: Knots)

Dzięki zmieniającemu się aparatowi pojęć, towarzyszącemu percepcji poczynawszy od schyłku romantyzmu, przestrzeń przybiera coraz bardziej jednolity charakter, w którym wszelkie wyróżniki zmierzające do wykreślenia granic, dzielenia, odróżniania od siebie rozmaitych fragmentów przestrzeni stają się czysto konwencjonalne i arbitralne. Służą jedynie powierzchniowej strukturze poznawania świata, przestają istnieć w strukturze głębokiej tego procesu.

Owo zapoczątkowane, zdaniem André Bretona, przez Lautréamonta i Jeana A. Rimbauda "wyjście z racjonalizmu" znajduje swój najpełniej-

szy wyraz w sztuce po 1920 roku, kiedy to ruch surrealistyczny zaważył zarówno swą praktyką, jak i wystąpieniami teoretycznymi na koncepcji sztuki i życia. W I manifestie surrealizmu André Breton nazywał Charlesa Baudelaire'a "surrealistą w moralności", ale nie mniej istotne od specyficznego stylu życia autora "Kwiatów zła" było to, że jego doświadczenie przestrzeni imaginacyjnej zapoczątkowało długą linię dzieł, których zadaniem jest wyjście poza racjonalizm rzeczywistości. Baudelaire otworzył drzwi do surreality, choć sam do niej jeszcze nie wkraczał. "Projekt" pokazuje, że przestrzeń imaginacyjna odróżnia się jeszcze od rzeczywistej, tworzy jedną całość, lecz pierwsza jest jak gdyby przestrzenią idealną, druga bolesną i - jak poucza "Dwa pokoje" - głęboko tragiczną. Spacjalność Baudelaire'a jest jednorodna esencjonalnie, ale nie emocjonalnie. To, co możliwe do doświadczenia, jeszcze odróżnia się od tego, co aktualnie istnieje. Baudelaire nie potrafił jeszcze uporać się z sytuacją, gdy forma poprzedza sam denotowany przez nią przedmiot, a słowo w swym dźwięku pierwotniejsze jest od ukrytego w nim pojęcia. Taka jest przestrzenna wymowa Baudelaire'owskiego konfliktu między spleenem a ideałem.

Teoria surrealistyczna wyprowadza syntezę tej tezy i antytezy. Między przestrzenią imaginacyjną a rzeczywistością postawiony został znak równości. Baudelaire dla ożywienia obszaru wyobraźni potrzebował stymulacji z kręgu przedmiotów rzeczywistych; Breton rezygnował z tej procedury, gdyż przestrzeń i przedmioty wyobraźni nie odróżniają się od przestrzeni i przedmiotów rzeczywistych. W eseju o "Kryzysie przedmiotu" z 1936 roku czytamy:

Nieodparta potrzeba »odkonkretyzowania« różnych geometrii dla ułatwienia poszukiwań we wszystkich kierunkach i późniejszego uzgodnienia otrzymanych wyników znajduje ścisły odpowiednik w potrzebie przełamania w sztuce barier oddzielających rzeczy już widziane od możliwych do ujrzenia, pospolicie doznawanych od możliwych do doznania itd. Myśl nau-

kowa i nowoczesna myśl artystyczna przedstawiają pod tym względem taką samą strukturę: rzeczywistość zbyt długo mylono z jej danymi, obecnie dla jednej i drugiej myśli rozprysnięta na wszystkie strony, zmienia się w konstelację możliwości i dąży do połączenia się z nią w jedno.¹

Równocześnie wydaje się, że perspektywa i widzenie przestrzeni przez nią określone dożywają ostatecznie swoich dni. I tyczy się to tyleż optycznego, ileż filozoficznego aspektu perspektywy. Ars perspectiva wywodząca się etymologicznie od łacińskiego "perspicere" oznacza zarówno badanie i przegląd optyczny, jak i twierdzenie oraz badanie rozumowe. Jest domeną fizyków, takich jak Gerard z Cremony, Witelusz i Bacon, ale i filozofów w rodzaju Św. Augustyna i Św. Tomasza. Jeszcze dla Dantego perspektywa była "parte di filosofia e parte di geometria".² Znakomicie dostrzegł obydwa te aspekty Leonardo da Vinci, który perspektywę naturalis (optyczną) wprzągnął poprzez rozum w służbę dzieła sztuki, zamieniając ją w artificialis.

Bacz, aby w wymiarach i wielkościach podporządkowanych perspektywie nie dostało się do twego dzieła nic, co nie byłoby należycie przebadane przez rozum i przekazane przez zjawiska natury.³

Były w tym stwierdzeniu co najmniej dwa punkty nie do przyjęcia przez dwudziestowieczne widzenie przestrzeni: 1) centralizująca widzenie rola rozumu, 2) absolutna wyższość widzenia rzeczywistości realnej nad rzeczywistością imaginacyjną. Perspektywa iluzjonistyczna w sztuce jest synonimem widzenia przestrzeni scentralizowanej poprzez rozum.

¹Zob. Surrealizm. Antologia. Oprac. A. W a ż y k. Warszawa 1973, s. 163. Wszystkie przytaczane w niniejszym rozdziale fragmenty poezji surrealistów pochodzą z tego źródła.

²Cytuję za C. G u i l l e n: Literature as System, Essays Toward The Theory of Literary History. Princeton 1971, s. 287.

³Cytuję za W. T a t a r k i e w i c z: Historia estetyki..., s. 166.

nową kalkulację tyczącą się kształtów i wzajemnych relacji przedmiotów obserwowanych, ponieważ - jak powszechnie wiadomo - perspektywa za prezentowana przez malarstwo jest widzeniem jednego tylko oka, podczas gdy normalny proces oglądu rzeczywistości dokonywany jest za pośrednictwem dwójga oczu. Zasadniczo, stojąc w obliczu perspektywicznego obrazu, mamy do czynienia ze swoistą abstrakcją widzenia, jego wyrozumowanym kształtem. Drugim elementem centralizującym wizję perspektywiczną jest nieruchomość oka, postulat najpełniej zrealizowany przez Albechta Dürera i jego podstawkę, która unieruchamiając głowę sprzyjać miała doskonaleniu wizji i pełniejszemu odbiorowi kształtów. W ten sposób struktury przestrzenne wyodrębniano geometrycznie zgodnie z renesansową teorią piękna jako matematycznej harmonii części w stosunku do całości.

Obydwa ośrodki centralizujące i unifikujące widzenie przestrzeni służyły przy tym mimetyzmowi sztuki malarskiej, szerzej - odwzorowywaniu abstrakcyjnemu, bo wychodzącemu z koncepcji doskonałej harmonii geometrycznej przedmiotów rzeczywistości realnej. W ten sposób Leonardo łączył rozum i naturę. Angielski pamiętnikarz z XVII wieku John Evelyn, obserwując iluzjonistyczny łuk Konstantyna, zanotował:

The sky and hills which seem to be between the arches, are so natural, that swallows and other birds, thinking to fly through, have dashed themselves against the wall.⁴

Charles Baudelaire już przeczuwał kubistów, ale w gruncie rzeczy perspektywa jeszcze panowała nad jego widzeniem przestrzeni. Można sądzić, że dzieje się tak dlatego, że mimo swej rewolucyjności Baudelaire należy do epoki, która żyła jeszcze oddechem renesansowego dualizmu między podmiotem a przedmiotem, oglądającym a oglądanym. W ten sposób odległość nabierała istotnego znaczenia, przedział między przestrzenią rzeczywistą a imaginacyjną był częstokroć nieprzekra-

⁴Cytuję za C. G u i l l e n: Literature as System..., s. 291.

czalny. Baudelaire już rozpoczął rozmywać kształty, rozciągać kontury, ale jeszcze nie zjednoczył obydwóch przestrzeni. Sen - tak popularna metafora w poezji średniowiecznej, z której wywodzą się takie arcydzieła, jak "Piers Flowman" Williama Langlanda, anonimowa "Perła", "The Dream of the Rood" - straciła swe znaczenie w renesansie.

Gdy osiągnąłem dwadzieścia wiosen -
 Wiek gdy Miłość sercem chłopca rządzić pocyna -
 Zgodnie z mym zwyczajem, udałem się do łoża
 I twardo zasnąłem. A wtedy miałem sen
 Co swą słodyczą wiele rozkoszy mi sprawił.⁵

Tak rozpoczynający się "Romans Róży" czyni z przestrzeni smu jednolity obszar mieszczący wszystkie wydarzenia. Przedmioty realne odbijają się w nim, jak cechy wewnętrzne postaci manifestują się bez reszty w jej wyglądzie. Taki mechanizm kryje się za popularnością średniowiecznej alegorii stosowanej szeroko w literaturze tego okresu, w którym - wedle tezy Leo Spitzera - gesty były znakiem odczucia. Autorzy średniowieczni nie zajmowali się więc odrębnie podmiotem, bo spoglądali nań z zewnątrz i odczytywali go zgoła automatycznie poprzez jego powierzchowność, budując w ten sposób ogniwo pośrednie między homo interior a homo exterior, renesans przyniósł zaś pełny rozdział tych dwóch struktur, wprowadził podział na podmiot i przedmiot. W związku z tym geometrycznie 'pokawałkował', sperspektywizował przestrzeń, nadając jej charakter abstrakcyjny, tak samo jak zburzył demokratyzm municypalności średniowiecznej na rzecz wyspecjalizowanej grupy ludzi, która od tej chwili zajmowała się "rządzeniem" jako czynnością biurokratyczną. Człowiek stracił psychofizjologiczną jedność gestu i emocji, myśli i powierzchowności, a co za tym idzie - także niezawianą tożsamość własnej osobowości. Stąd abstrakcyjne odczytanie przestrzeni idzie w parze z próbą abstrakcyjnej rekonstrukcji własne-

⁵Przekład własny za angielskim tłumaczeniem Harry R o b b i n s a.

go jestestwa psychicznego czy to na tle społeczności (Macchiavelli), czy też introspekcyjnej analizy (Montaigne). Z tego punktu widzenia wiele racji trzeba przyznać krytykom, którzy - jak Lewis Mumford - twierdzą, że pojęcie renesansu w przydzielonych mu tradycyjnie ramach czasowych jest właściwie li tylko zgeometryzowanym oczyszczeniem ducha średniowiecza. Wedle średniowiecznego rytuału Piękno osiąga człowiek przez oczy (por. epizod 8 "Le Roman de la Rose"), renesans w swoim skrajnym wyrazie daje sobie radę bez oczu. Mistrz szkolący w swym rzemiośle i wprowadzający w świat łazika z Tormesu jest ślepy, ale znakomicie radzi sobie w przestrzeni bez zmysłu wzroku.

Bezosobowa perspektywa geometryczna renesansu żyjącego w świetle określonym odległościami między przedmiotami ginie w plastyce wraz z pojawieniem się kubizmu, a w całym światopoglądzie literacko-filozoficznym kres jej kładzie surrealizm. Ogólnie wiadomo, że obydwie wyszczególnione przy okazji tekstu Leonarda punkty są głównymi obiektami naporu oraz miazdzącej krytyki Bretona i następców. Nie oznacza to wszelako, że perspektywa ginie; przeciwnie, można by odnieść wrażenie, że rola jej rośnie (płótna Giorgia di Chirico czy René Magritte'a), ale nie stanowi już ona zasadniczej części wizji, nie ma mistyfikującego charakteru, stoi na kruchych podstawach płynnych kształtów i zmiennych konturów. Innymi słowy, geometria traci swą funkcję organizowania i stabilizowania wizji przestrzeni.

Pewna część obrazów poetyckich Philippe'a Soupaulta opiera się na wizji pozornie perspektywicznej. I tak w "Pływaku" (1926 rok) spotykamy horyzont, który "nakreśla linię życia", oraz "ulicę nieba i ziemi"⁶, obydwie określenia o wybitnie perspektywicznym charakterze. Niemniej Soupault nie każe nam zbyt długo czekać na rozwianie podejrzeń o perspektywiczny charakter jego spojrzenia:

⁶W: Surrealizm..., s. 313.

płynę z twarzą zagubioną w nurcie godziny
 bez pomocy bez wołania
 schodzę po schodach bez celu
 bez przekonania i żalu aż do zaśnięcia
 po oczach luster i po śmiechu wiatru
 poznaję nieznanego którym jestem ja
 nie ruszam się
 czekam
 i oczy zamykam jak rygiel.

(Ph. Soupault: Pływak)

Przy założeniu, że perspektywa jest wizją przestrzeni właściwą unieruchomionemu oku, wers 6 niszczy elementy perspektywiczne w samej ich istocie, ponieważ nagle pojawiają się dwie różne postacie będące rozbiem jednej i tej samej osoby. Rozmycie określonego, geometrycznego konturu podmiotu burzy podstawową zasadę funkcjonowania przestrzeni perspektywicznej, opierającej się na geometrycznie zorganizowanym świecie złożonym z mnogości ściśle od siebie odróżnialnych form. W poezji Soupaulta zatarcie rysów jest podstawową cechą przestrzeni: "płynę z twarzą zagubioną w nurcie godziny". Brak charakterystycznych obrysów przedmiotu wywołuje znany nam już z poezji Baudelaire'a stan zawieszenia w identycznej, rozciągającej się na wszystkie strony przestrzeni:

Nie dowiemy się nigdy kiedy noc się zaczyna
 i gdzie się kończy.

(Ph. Soupault: Pływak)

W innym wierszu Soupault wyraził to jeszcze dobitniej, nieomal pożyczając słów od autora "Kwiatów zła":

Człowiek patrzy i widzi
 wiele jeszcze innych rzeczy

które zawsze są takie same
 niezliczone
 identyczne

(Ph. Soupault: Comrade)

Tę post-Baudelaire'owska wizję przestrzeni uzupełnia wniosek psychologiczny o tej samej proveniencji:

Gniotąca pustka
 dzwoni i wyje
 ugina nam głowę

(Ph. Soupault: Comrade)

Wszystko to znamy z myśli modernistycznej: jednorodność przestrzeni, niemożliwość jej topograficznego ułożenia, sprzężony z tym stan upadku świadomości. Nowością jest, nieustannie przez surrealistów podkreślany, stan materii uchwyconej w momencie narodzin formy. Baudelaire opisywał gotowe formy i gotową przestrzeń, ambicją Bretona było wyrażać to, co nie ma formy. Przestrzeń, z którą mamy do czynienia w utworach surrealistów, jest zatem przepływem energii okazjonalnie jednoczącej się w przekształcające się natychmiast nieforemne obiekty.

Przestrzeń Baudelaire'a jest nicością i pustką, przestrzeń Soupaulta - czystą materią i energią. Soupault wyrażał to zresztą dość łagodnie za pomocą antytez, między którymi wybór zostaje pominięty, ponieważ w zasadzie denotują one jedynie chwilowy stan, błyskawicznie zmienny, mgławicowy układ cząstek materii:

moje serce jest za małe
 albo za duże

[...]

nie wiem kto na mnie czeka na każdym piętrze
 jakiś przyjaciel czy złodziej

[...]

nie potrafię też powiedzieć czy w rękach
mam bańki mydlane czy kule armatnie
pędząc przed sobą wspomnienia chwili obecnej

(Ph. Soupault: Say It with Music)

Mój Boże mój Boże
czy zawsze będę taki sam
z głową na rękach
z rękami na głowie

(Ph. Soupault: Comrade)

Paul Eluard jest bardziej syntetyczny:

Ptaka zmieszał się z wiatrem,
Niebo ze swoją prawdą,
Człowiek ze swoją rzeczywistością,
(P. Eluard: Z zwierciadło chwili)

Przemienność form i kształtów chwyta znakomicie Breton:

[...] meble ustępują miejsca zwierzętom tych samych
rozmiarów patrzącym na mnie po bratersku
Lew z grzywami w których spopielają się krzesła
Reki o białych brzuchach w które wciela się ostatni
dreszcz pościeli
(A. Breton: Czułość)

Topienie się jest podstawową własnością świata materii surrealistów;
przestrzeń zaś jest magmą, w której rządzą prawa lepkości. Rosemarii
Waldrop zauważyła:

In surrealist art the viscous ranges from the merely soft
(like Dali's soft deformities which have to be helped up
with crutches) to the actually melting (for instance Man
Ray's appropriately titled »Primat de la matière sur la Pen-

«éée» where a node is melting at all points of contact with the ground).⁷

Istotę przestrzeni surrealistycznej uchwycił w jej bodaj najczystszym kształcie Yves Tanguy. W "Le Temps meuble" niesamowicie zmieniające się natężenie zimnych barw od błękitu po szarość kreuje przestrzeń w formie czystego nieograniczonego przepływu fal widmowych, a niewidoczne źródło światła wydobywa kilka aktualnie istniejących układów cząstek materii, połączonych ad hoc w nie sprecyzowane, przekuwające się obiekty. W "Le Jeu Lagubre" Salvadora Dali obserwujemy stopniowe cofanie się widzenia perspektywicznego opartego na ostrym podziale na przedmiot obserwowany i świadomy, obserwujący podmiot. Linia schodów i postument pomnika biegnie perspektywnie, ale służy to jedynie określeniu szerokiego tła, scenografii dla danego wydarzenia, bo już w samym urządzeniu sceny napotykamy partie całkowicie unicestwiające typ przestrzeni percypowany w widzeniu perspektywicznym. Monstrualnej wielkości dłoń figury mogłaby zostać uznana jako daleki oddźwięk manierystycznych zniekształceń zwierciadlanych (por. słynny autoportret Il Parmigniano, gdzie lustro zniekształca właśnie dłoń i przedramię artysty), gdyby nie wiele innych szczegółów świadczących o rozchwianiu geometrii widzenia. Postać ludzka stojąca u stóp pomnika jest nieproporcjonalnie mała wobec zarysowanej na początku scenografii wydarzenia. Wreszcie centralny fragment płótna zajęty przez ciąg form przechodzących wzajemnie w siebie, a przedstawiony - choć raczej "uchwycony", bo zapewne chodzi tu znów o stan mgławicowej, chwilowej konfiguracji cząstek materii - bez jakiegokolwiek proporcji i perspektywy: kapelusze większe lub mniejsze od głów, konik polny wielkości twarzą itp.

⁷R. Waldrop: Against Language. The Hague 1971, s. 27.

Procedura to nieobca sztuce surrealistycznej w ogóle. Analogicznym sposobem posłużył się Oscar Dominges w "Le Chasseur" z 1934 roku, wprowadzając wstęgę przedmiotów przechodzących z jednej formy w drugą. Tego rodzaju wizji przestrzennej, jednoczącej obszary i kształty, sprzyja literackie widzenie obrazu jako "spotkania maszyny do szycia z parasolem na stole operacyjnym" (Lautréamont) czy "schadzki starej walizki, skarpetki i endywi między dwoma śdziebelkami trawy na świętym wzgórzu zamieszkałym przez flaki" (Benjamin Peret). Przestrzeń przedstawiona przez S. Dali jest przestrzenią, w której na krębach widzenia perspektywicznego buduje się wizja całkowicie od niej odrębna, aczkolwiek - i tu należy upatrywać główne osiągnięcie sztuki surrealistycznej - zgoda nie antynomiczna. Przestrzeń rzeczywista oraz imaginacyjna zostają połączone w jeden obszar spójny. W tym aspekcie wizja przestrzenności mieści się doskonale w całości filozoficznych, moralnych i estetycznych poglądów surrealizmu, którego zasadniczą cechą stanowi:

[...] wiara w istnienie takiej rzeczywistości wyższego rzędu (surréalité), w której obie te dziedziny [marzenie i działanie - T.S.] przestają być przeciwstawne - antynomiczne.⁸

Roztapianie się w strumieniu materii, przechodzenie z jednego kształtu w drugi, niechęć do przybierania stałej formy, nieustanna przypadkowość i mgławicowość aktualnej konfiguracji - oto cechy przedmiotu w surrealistycznej przestrzeni. Odnajdziemy je w portrecie Maxa Ernsta autorstwa Hansa Bellmera (1938 rok), jak i w dwadzieścia lat późniejszym "Mężczyźnie, kobiecie i dziecku" Jacquesa Préverta, gdzie maskowate twarze ludzkie wyłaniają się z załomów kamiennego muru, przypominając o niespodzianej aktualności muru Leonarda i plwociny Co-

⁸ K. J a n i c k a: Światopogląd surrealizmu. Warszawa 1969, s. 24.

simy. Jednolitość tła i pierwszego planu przypomina o podstawowym założeniu wizji przestrzeni surrealistycznej: wszystko jest nieograniczoną przestrzenią, w której mieści się magma materii przyjmująca rozmaite i błyskawicznie znikające postacie. Joseph Delteil złożył znamienne oświadczenie:

Jestem częścią fetującej, niezmierzonej przestrzeni, roz-
pływam się w pierwotnej materii, włączam się w skład wszech-
świata.⁹

Niechęć przestrzeni do ograniczania i przedmiotów do przybierania stałych kształtów wyraża się w krańcowej postaci w sylwecie bez twa-
rey w prawym dolnym rogu kompozycji S. Dali (por. "płynę z twarzą
zagubioną w nurcie godziny" Philippe'a Soupaulta). Charakterystyczne,
że pozostałe twarze to albo maski, marmurowe rzeźby, albo niewidocz-
ne oblicza zasłonięte dłonią lub ułożeniem głowy (obie figury pomni-
ka). I znów jak u Tanguy'ego analogicznie zimny zestaw kolorów i nie-
widoczne, choć intensywne, źródło światła.

Chłód i "zimne" światło nie służy jak w lodowym kosmosie Stefana
Mallarmégo podkreśleniu sterylności, ale raczej wynika z kontaktu i
zespolenia dwóch światów i dwóch przestrzeni (rzeczywistej i imagin-
cyjnej) oraz z przetopienia ich w jednorodny obszar. Źródło światła
pozostaje poza zasięgiem naszej obserwacji, ponieważ nie istnieje o-
no fizycznie, obecny jest jedynie blask rodzący się ze starcia dwóch
elementów: świata perspektywy i onirycznego zachwiania proporcji.
Stąd właściwością obrazu surrealistycznej przestrzeni jest ów poblask z
niewiadomego źródła, gdyż przynależy on wewnętrznie przestrzeni, któ-
rą oświetla, podobnie jak "rozpuszczalne" właściwości tego obszaru
są charakterystycznym wyznacznikiem przestrzeni surrealistycznej.

⁹W. Surrealizm..., s. 348.

O podobnym procesie zachodzącym w poezji pisał Breton, wyjaśniając mechanizm obrazów poetyckich Reverdy'ego:

To z bezinteresownego w pewnym sensie zbliżenia dwóch składników trysnęło swoiste światło, światło obrazu, na które okazujemy się beznamiętnie wyczuleni.¹⁰

Brak sprecyzowanego źródła światła wywołuje swoisty kult cienistej przestrzeni, podwajającej zamieszkującą ją przedmioty za pośrednictwem cienia. Cień stanowi jakby wersję przestrzeni lustrzanej, podobnie jak i ona oddany jest tworzeniu sobowtórów. Robert Desnos pisał w "J'ai tant rêvé de toi":

J'ai tant rêvé de toi, tant marché, parlé, couché avec ton fantôme qu'il ne me reste plus petit-être, et pourtant, qu'à être fantôme parmi les fantômes et plus ombre cent fois que l'ombre qui se promène et se promènera allégrement sur le cadran solaire de ta vie.¹¹

Cienistość poszerza przestrzeń w nieskończoność, podobnie jak sprawiał to efekt zwierciadlany u Poe'go. Rola, jaką cień odgrywa u Giorgio di Chirico, polega na opowiadaniu pewnego wydarzenia po raz wtóry, stwarzaniu sobowtóra nieodróżnialnego od oryginału. Jednocześnie wyraża to zjednoczenie przestrzeni rzeczywistej i imaginacyjnej, w których równocześnie rozgrywają się pewne procesy i sytuacje. Tę nierozbijalność przestrzeni odnajdziemy także u Szekspira, którego z 36 sztuk 34 operują taką właśnie cienistością/lustrzanością konstrukcji realizowaną za pośrednictwem efektu teatru w teatrze ("Hamlet", "Burza") czy odpowiednim ustawieniem postaci (król Lear opuszczony przez Gonerylę i Reganę, a ukojony przez Kordelię i powtarzający ten sam układ Gloucester - zdradzony przez Edmunda, wybawiony przez Edgara).

¹⁰ Manifest surrealizmu. W: Surrealizm..., s. 89.

¹¹ W: P. W a l d b e r g: Chemins du Surréalisme. Bruxelles 1965, s. 117.

W malarstwie służy temu rozciągnięciu przestrzeni lustro, tafla wody, szyba. Taką właśnie przestrzeń z jej "gumowatością" i nieograniczoną rozciągłością upodobała też sobie nowa powieść francuska, powołując się często na historyczne paralele i antecedeny¹².

Trzeba od razu dodać, że rozciągłość i nieograniczoność przestrzeni jest nie tylko chwytem formalnym, lecz staje się z wolna zasadą organizującą świat, a także podporządkowującą sobie wszystkie istniejące w nim przedmioty. W rezultacie przestrzeń ta jest zasadniczo przestrzenią akwaticzną; chłód kolorów uderzający w obrazach, przedmioty transformujące się nieustannie i przekraczające własne granice - wszystko to w poezji i prozie przywołuje na myśl cienistość tywiołu wodnego. U Benjamin'a Pereta znajdziemy dwa wersy o sile konkluzji:

Ruszajmy teraz do domu alg
zobaczmy tywioły okryte cieniami

(B. Peret: Na wzgórzu)

Dom niesie w sobie ideę zamknięcia, ale modyfikowany "algami" oznacza po prostu ciąg rozmytej i falującej roślinności wodnej. O rozpuszczalności przedmiotów w przestrzeni pisał sugestywnie Julien Gracq w wielce przez Bretona cenionej powieści "Na zamku Argol". Eohaterowie kąpiąc się w morzu doświadczają uczucia wchłonięcia przez przestrzeń, porwania przez tunel przestrzeni i niekończącego się ruchu. Odmienne jednak niż u Poe'go - a analogia z opowiadaniem "W wirze Maelstromu" wydaje się natychmiastowa - ruch nie podlega żadnej nałożonej nań strukturze (ruch wirowy u Poe'go), lecz prezentuje się jako czysta siła zmierzająca do natychmiastowej przemiany materii w drugą, do rozpuszczenia istniejącej formy i doprowadzenia

¹²Por. J. R i c a r d o u: Le Nouveau Roman. Paris 1973, s. 47-50.

jej do stanu pierwotnej magnowatości i płynności. Istotą ruchu właściwego przestrzeni Baudelaire'a i Poeego jest stabilność (wyobrażenie koła i monotonne powtarzanie się spirali); u Pereta i Gracqa chodzi głównie o zmianę polegającą na jak najszybszym doprowadzeniu pewnej postaci materii do pierwotnego zbioru energii. U surrealistów uderza dążność do zachowania i utrzymywania średniego poziomu energii (przez "średni" rozumieć brak punktów o szczególnym nasileniu "energetycznym", jak i swoistych "dziur", miejsc pustych). Przestrzeń staje się wielkim neutralizatorem.

Zdawało im się, że ich muskuły powoli przyjmowały zdolność do rozpuszczania się, właściwą żywiołowi, który ich unosił; ciało traciło jakoby gęstość i siłą jakiejś nieznamnej osmozy utożsamiało się z obejmującą je zawsze płynną siecią. Rodziła się w nich jakaś czystość, wolność niekzównana.¹³

Sam Breton pełen jest apostrof do wody, a tak przez niego wynoszony w "Trzecim Manifestie" Aimé Césaire nieustannie obraca się wokół wyobrażeń akwaticznych, np. w "Kole" ("twoja twarz / jak wioska uspięna w głębi jeziora") czy w "Słońcu i wodzie" ("moja woda nie słyszy / moja woda śpiewa jak tajemnica")¹⁴. Powraca tu niespodzianie sprawa pasaży. Dla flaneura były one modelem wszechświata, dla surrealisty reprezentującego bardziej zaawansowany etap tej samej świadomości są one modelową próbką energii w swym stanie czystym wraz z charakterystyczną dla niej tendencją do "rozpuszczania" przedmiotów i niecodziennym, nieuchwytnym światłem.

Ich [pasaży - T.S.] morska zieleń poniekąd przepastna, ma w sobie tę nagłą jasność, jaką olśniewa moga obnażająca się

¹³J. G r a c q: Na zamku Argol (1938). W: Surrealizm..., s. 354.

¹⁴Ibid., s. 325-327.

spod spódnicy. Wielki amerykański rozmach, wprowadzony do stolicy przez prefekta za drągiego cesarstwa, dały do rozplanowania Paryża jak pod smur i wkrótce uniemożliwi dalsze utrzymywanie tych ludzkich akwariów.¹⁵

W innym miejscu tego samego "Wieśniaka paryskiego" Louis Aragon przeżywa surreálną epifanię i jego refleksje o wystawie sklepu z laskami otwierają przed czytelnikiem najbardziej bodaj skondensowany i plastyczny obraz przestrzeni surreálnej (czyli zespolonych obszarów rzeczywistych i imaginacyjnych):

Jakieś było moje zdziwienie, kiedy przyciągnięty mechanicznym monotonnym szumem dochodzącym jak gdyby z wystawy sklepu z laskami, zauważyłem, że całe wnętrze jest skapane w sielonkawym, jakby podmorskim świetle, pochodzącym z niewiadomego źródła. Przypominało to fosforescencję ryb[...]¹⁶

W związku z tym pozostaje także zmiana stosunku owej przestrzeni do czasu. Podstawową antynomią myśli modernistycznej jest nieuchwytność przestrzeni i straszliwa precyzyność czasu. Dali namalował zegar, który swe pomarszczone i pofałdowane brzegi (już gotowe przybrać inne kształty, jest to bowiem zegar przyłapany na gorącym uczynku przemiany) swiesza z brzegu stołu, jakby był kawałkiem nadtopionego sera (na marginesie - zwróćmy w tym miejscu uwagę na nazwę, którą Dali obdarszył swoją metodę krytyczną: "camembert paranoiaque-critique").

Czas zawodzi nie dlatego, że szwankuje jego precyzyność, lecz dlatego, że przestaje istnieć właściwe mu środowisko - przestrzeń rzeczywista. Pojawienie się blasku wynikłego z powstającej na styku dwóch przestrzeni trzeciego, jednoczącego je obszaru, pociąga za sobą nieważnienie czasu. Słońce i księżyc jako źródło światła niosą

¹⁵ L. A r a g o n: *Wieśniak paryski*. W: *Surrealizm...*, s. 250.

¹⁶ *Ibid.*, s. 251.

zawartą immanentnie w sobie ideę pomiaru przepływającego wraz z ich ruchem czasu. Blask zawarty w materii przestrzeni surrealistycznej jest blaskiem rozciągniętym na całym nieskończonym, zajmowanym przez nią obszarze, przynależy jej wewnętrznie, mieści się w każdej nieuchwytniej zmianie kształtu; przepływa wraz z przegrupowującą się materią, będąc zaprzeczeniem chronometrii stanowiącej pomiar przepływu za pomocą miarowo przesuwających się przyrządów, które istnieją niejako sztywno, poza czasem. W przestrzeni rzeczywistej czas biegnie obok i przez rzeczy, stąd zmiana i ślad jego przepływu; na obszarze surrealistycznym czas istnieje w rzeczach, nie wskazuje zatem żadnej zmiany, ponieważ sam zmienia się wraz z przedmiotami, likwidując tym sposobem jakikolwiek poziom i miernik zmiany. Czas zostaje przez to unieruchomiony, gdyż pomiar jego ewentualnego ruchu jest praktycznie niemożliwy, a ponadto logicznie pozbawiony sensu. U Tristana Tzary czytamy:

klepsydry słonecznych substancji
unieruchomiły godzinę i pług [...]

(T. Tzara: Drzwi się otwarty...)

a dzieje się to "w płowym świetle łosyska rzeki".
 Krew w żyłach, zdaniem Soupaulta, pędzi:

przed sobą wspomnienia chwili obecnej.

(Ph. Soupault: Say It with Music)

co możliwe jest przyjąwszy absolutną niezależność czasu od chronologii i logicznego następstwa faktów. W obrazach dwóch poetów, Paula Eluarda i Jacquesa Préverta, panuje pełen anachronizm czasowy. W "Cholerze", "półpowieści" Josepha Delteil'a z 1923 roku, czas, a chwilami również przestrzeń są oznaczane niekiedy z pedantyczną wręcz precyzją (np.: "u św. Augustyna wydzwania dwudziesta trzecia godzina: 23 = 11" czy: "Alicja je ciasto z porzeczkami przy moim boku: szerokość 48° 27' 52" północ, długość 0° 5' 42" południe"), ale główne wyda-

rzania (epizod w gospodzie) rozgrywa się poza normalnym przebiegiem czasu i przestrzeni rzeczywistej. Przestrzeń rozciąga się tu w nieskończoność, co wyobrażają bezgranicznie pojemne kieszenie fartucha kelnerki mieszczące "cynowy pucharzek [...], nóż, dwa widelce, pastet zajęczy, fotografię ukochanego i żywego lisa [...], gotowane kartofle i krwawe kawałki wołowiny". W takiej przestrzeni czas zastęga od razu: "Za kontuarem kelnerka o pięknych dłoniach uśmiechała się tajemniczo na wieki wieków."¹⁷

W rezultacie zniemuchomienia przestrzeni (odbywa się jedynie nieustanne przepływanie jednej formy w drugą) ludzie zbliżają się do manekinów. Lalka umożliwia bowiem połączenie zmiany kształtu (wykręcanie kończyn) z zasadniczym bezruchem (przedmiot nieożywiony). Jest przedmiotem doskonałym. Tak widział ją Hans Bellmer tworząc swój cykl fetyszystycznych przedmiotów podległych nieustannej zmianie, zatytułowany właśnie "Lalka". W malarstwie Paula Delvaux żywa kobieta jest tak zbliżona do martwego posągu, że tworzy wraz z nim jedną rzeźbiarską kompozycję. Zniemuchomienie osiąga na płótnach tego malarza swój ekstremalny wyraz. Napisał o nim Breton w 1941 roku:

[...] robi ze wszechświata królestwo sawsze tej samej kobiety, która panuje na wielkich przedmieściach serca, gdzie stare młyny flamandzkie obracają perłowy naszyjnik w metalicznym świetle.¹⁸

Niczego sztuka surrealna nie przypomina tak bardzo, jak rzeźby z kamienia, rzeźby służącej nie absolutnemu unieruchomieniu przedmiotu, lecz uchwyceniu momentu przemiany form i kształtów, rzeźby sprzyjającej zdeformowaniu. W tej materii obrazy poetyckie są nieledwie trawestacją plastyki Hansa Arpa czy Pablo Picassa. W obu tych przy-

¹⁷J. D e l t e i l: Cholera. W: Surrealizm..., s. 333, 339, 341, 342.

¹⁸A. B r e t o n: Genealogia i perspektywy surrealizmu. W: Surrealizm..., s. 192-193.

padkach mamy do czynienia z dalszymi wnioskami wyciągniętymi z kubi-
stycznej koncepcji przestrzeni z jej wiecznym, gdyż nigdy niespełniał-
nym, pościgiem za uchwyceniem istoty przedmiotu. Najpierw obalono tra-
dycyjną perspektywę sztywnego, twardego przedmiotu, a potem nadano
przestrzeni i kształtom skrajną elastyczność. Oto dwa cytaty z "Cho-
lery" Delteila, obydwa wyłumaczalne jedynie w świetle surrealistycznej kon-
cepcji przestrzeni wzbogaconej doświadczeniami Picassa:

Chwilami rzucała okiem na żołnierzy i patrzyła na mnie mar-
sząc brwi. Łuki nad jej oczami przypominały więzienie.
Drżała tak silnie, że w pewnej chwili straciłem równowagę
i trafiłem bęfsztykiem w piętę zamiast w usta.

Na każdym rogu stacjonowały na kotwicy czekając na połów
Andaluzyjki grube jak statki wielorybiczne. Stały tam wy-
prostowane z ręką na biodrach i piętą na uchu, podobne do
demiurgów.¹⁹

Takie deformacje te zostały wprężnięte w służbę agometrycznej prze-
strzeni surrealistycznej oddanej sprawie triumfu przypadku nad intelektual-
ną organizacją, które to stanowisko kłóciło się zasadniczo z założe-
niami kubizmu. Dla apologetów i artystów kubizmu zniekształcenie
przedmiotu w przestrzeni, jak choćby to, w dwóch obrazach poetyckich
Delteila, służyć miało zasadniczo wierniejszemu oddaniu struktury
przedmiotów w przestrzeni rzeczowej. Będąc w istocie próbą "przed-
stawienia naocznego wyrost wewnętrznej struktury rzeczy, przy mini-
malnym posłużeniu się w tym celu wyglądami"²⁰, kubizm utrwał roz-
ziew między przestrzenią rzeczową a imaginacyjną, gdy surrealizm
cały swój wysiłek kierował na zlikwidowanie tej przepaści i kreację
nowego medium spacji. Jakby antycypując myśl Romana Ingardena,

¹⁹ Ibid., s. 341, 345.

²⁰ R. Ingarden: Studia z estetyki..., s. 51.

Guillaume Apollinaire pisał w swych analizach obrazów kubistycznych, że ich geometryczność wywodziła się stąd:

[...] że zasadnicza rzeczywistość była w nich oddana zwięźłą czystością, przypadek zaś wizualny i anegdotyczny został wyeliminowany.²¹

Zniekształcenia kubistyczne były dziełem intelektualnym utrwalającym rzecz istniejącą w przestrzeni rzeczywistej; zniekształcenie surrealistyczne jest dziełem sił surracjonalnych, przenoszących rzecz w wymiar przestrzeni powstałej ze styku przestrzeni rzeczywistej i imaginacyjnej. Pierwsza deformacja wzmacnia istnienie przedmiotu i prowadzi do rekonstrukcji jego struktury i formy; druga niszczy przedmiot i ujawnia jego zasadniczą bekształtność, nieforemność i brak wszelkiej struktury. W pierwszym kręgu myśl triumfuje nad obrazem, drugi zaś unaocznia sytuację, w której myśl i obraz przestają być sobie przeciwstawne.

Spróbujmy na koniec, zamiast podsumowania, zastosować surrealistyczną metodę "przypadku obiektywnego" do pewnej fotografii. W 1960 roku Charles Leirens wykonał zdjęcie René Magritte'a, które posłużyć może jako legenda do mapy przestrzeni surrealistycznej.

1) Transformacyjne właściwości tego obszaru ujęte zostały i zilustrowane na pierwszym planie w surrealistycznym dziele sztuki, o którym trudno powiedzieć, czy jest kobietą zamienioną w butelkę, czy też odwrotnie, a najprawdopodobniej stanowi uchwycenie momentu przejścia z jednej formy w drugą.

[...] jestem tylko bezimiennym przechodniem albo kimś innym czyjego istnienia już nie pamiętam.

(Ph. Soupault: Medal ratowniczy)

²¹G. Apollinaire: Kubiści..., s. 32.

2) Stół pełniący funkcję lustra przypomina o fundamentalnej zasadzie poszerzania przestrzeni, a także o niepewności co do tego, czy przedmiot, czy też jego odbicie istnieją autentycznie. Zarazem mieści się w tym wyobrażeniu zasadniczy gest kreatorski surrealizmu: zrównanie w prawach odbicia i przedmiotu jest połączeniem obrazu i myśli, czyli stworzeniem jednolitej i niesprzecznej przestrzeni surrealistycznej. Lustro wykorzystywano częstokroć w malarstwie i poezji surrealistycznej, czego przykładów jest wiele. Przytoczmy tylko obraz Leonory Fini "Ikoniec świata" (1944), a także poetycką frazę "ma femme aux se-xe de miroir" (L. Aragon w "Liaison Libre" .

3) Szachownica podkreśla jednolitość przestrzeni na planie filozoficznym, przez ideę gry wprowadza w obszar, który łączy w sobie porządek i chaos, inaczej - obraz i myśl. Gra od początku interesowała surrealistów - co znalazło wyraz choćby w technice "cadavre exquis" - przez osobliwą fuzję przypadku z regułą i zespolenie ich w jedną całość. Szachy są najdoskonalszym przykładem gry z interesującego nas punktu widzenia. Szachownica funkcjonuje zarówno jako czynnik porządku (poprzez monotonnie powtarzający się wzór czarnych i białych pól), jak i chaosu (dzięki rozproszeniu figur po całym obszarze). W rezultacie powstaje nowa przestrzeń, egzystująca na poziomie wyższym od obydwu wzmiankowanych; przestrzeń szachów i szachownicy jest przestrzenią surrealistyczną o zmiennych formach, o czym pisał już Lewis Carroll w "Through the Looking-glass", a w szachach Man Raya (1927) kryje się także ów niepokój. Myśl ta przewija się w literaturze znacznie wcześniej. W "Windsor Forest" Alexandra Pope'a czytamy:

Here Hills and Vales, the Woodland and the Plain,
 Here Earth and Water seem to strive again,
 Not Chaos - like together crush'd and bruis'd,
 But as the World, harmoniously confus'd:
Where Order in Variety we see.

And where, tho' all things differ, all agree.

Here waving Groves a chequer'd Scene display,

And part admit and part exclude the Day;²²

Znajdujemy tu już zapowiedź przestrzeni surrealistycznej rozwiązującej wszelkie antynomie przez powołanie do życia "harmonijnego pomieszania", brakuje jedynie jeszcze płynności materii, lecz dla metodycznego osiemnastowiecznego umysłu przedmioty ciągle mieściły się w swych kształtach i triumfowało widzenie geometryczno-perspektywiczne.

Przestrzeń kreowana przez sztukę surrealistyczną jest kontynuowaniem linii zaczętej przez pierwszy okres modernizmu, a zmierzającej do wykazania złudności tradycyjnych konotacji zawartych w określeniach WNIĘTRZE i ZEWNĘTRZE. Pierwsze przestało znaczyć schronienie i, bezpieczeństwo, drugie nie odgrywa już roli jedynego czynnika agresywnego. To zakłócenie dotychczasowych funkcji wprowadza chaos do struktury psychicznej człowieka poszukującego obszaru, który byłby w stanie zastąpić dotychczasowe strefy przestrzenne. Pewną odmianę poszukiwań surrealistycznych reprezentuje wiersz Juliana Tuwima "Mieszkanie" pochodzący z tomu "Słowa we krwi" (1926).

- (1) Wszystko jest nieprawdziwe:
- (2) Oświetlone cztery pokoje
- (3) I te sprzęty, o których mówię - moje,
- (4) I te kwiaty, o których mówię - żywe,
- (5) Wszystko to jest nieprawdziwe.
- (6) A kiedy chodzę - kroki są nie moje.
- (7) Snem zawikłanym płynę przez pokoje.
- (8) Przyniosło mnie tutaj z nieskończoności
- (9) Szare, mętne morse.

²²A. P o p e: Pastoral Poetry and an Essay on Criticism. London 1961, s. 11.

- (10) Kiedy na kanapę się położę,
- (11) Kołuje mną wielki zawrót pradawności,
- (12) Kiedy usnę - na dno opadam,
- (13) A kiedy oczy otworzę,
- (14) Ze snu do mieszkania wrywa się kaskada
- (15) Szumiącej groźnie wieczności.²³

Wnętrze Tuwinowskie mieszczące w sobie "cztery pokoje", "sprzęty", "kwiaty" jest "nieakończonością" i "wiecznością". Samo mieszkanie nie stanowi tu tylko scenerii dla człowieka zmagającego się z pozornie nieobcym mu otoczeniem, lecz funkcjonuje jako model świata, w którym przestrzeń, podobnie jak w ujęciu Pitagorejczyka Archity:

[...] is not some pure extension, lacking all qualities and force, but is rather a kind of primordial atmosphere, endowed with pressure and tension and bounded by the infinite void.²⁴

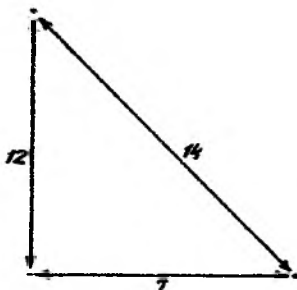
Przedstawienie takiego modelu świata nie oznacza jednakże jego pełnej akceptacji. Tuwin rozpoczyna prezentację w sposób, który można przyrównać do matematycznej procedury redukcji do absurdu - oto pierwsze zdanie wiersza brzmi "wszystko jest nieprawdziwe". Dalszy przebieg wiersza - dowodu, w którym podważone zostały racje egzystencjalne przedmiotów fizycznych ("oświetlone cztery pokoje", "sprzęty", "kwiaty"), zmierza w stronę konkluzji solipsystycznej, jednakże i ona zostaje przekłamana ("a kiedy chodzę - kroki są nie moje"), choć tożsamość osoby mówiącej zostaje zachowana (co nie znaczy, że utrzymuje się w niezmienionym stanie). Jak Saccheri i Lambert, którzy starają się udowodnić metodą *reductio ad absurdum* twierdzenie Euklidesa dotyczącego pewnych stwierdzeń geometrii nie-Euklidesowej, tak i Tuwin do-

²³ Cytuję według wydania J. Tuwima: Wiersze. Warszawa 1955. T. 1, s. 285.

²⁴ M. J a m m e r: The Concept of Space in Antiquity. W: Problems of Space and Time. Ed. J.J.C. S m a r t. New York 1964, s. 26.

ssedł do skonstatowania istnienia nowej przestrzeni odmiennej od wnętrza i otaczającej go pustki. Jest nią przestrzeń snu - oneiron.

Sen przywołany przez poetę trzykrotnie - w wersach 7, 12 i 14 - nie jest przestrzenią tworzącą nowy, zaprzeczający WNEŹTRZU i ZEWNĘ-TRZU rodzaj wymiaru. Ruch zawarty w oneironie, choć mającej strzałkę kierunkową biegnącą wertykalnie (wers 12), jest jednocześnie ukierunkowany poziomo (wers 7), a wers 14 nadaje mu charakter wypadkowej obu poprzednio wymienionych kierunków:



Przestrzenność snu nie ma charakterystycznych cech ani WNEŹTRZA, ani ZEWNĘTRZA, lecz jakby przesuwą się po ich linii granicznej. Wers 12 konstatuje bliskość WNEŹTRZA, wers 7 znaczy niemal dosłownie ruch wzdłuż ZEWNĘTRZA, wers 14 wskazuje na zakłócenie tego procesu, zachwianie równowagi w czasie przechodzenia wąskiej linii, w wyniku którego następuje konfrontacja WNEŹTRZA i ZEWNĘTRZA. Z jednej strony "dnc", o którym pisze Tuwim (wers 7), sugeruje penetrację WNEŹTRZA, z drugiej "kaskada [...] wieczności" (wersy 14, 15) wdzierająca się właśnie ze snu do mieszkania podsuwa wniosek o istotnej tożsamości tworzywa obu obszarów przestrzeni.

Czasowniki wiersza są równie znaczące. Pierwsza strofa dyskredytuje miarowe i ułożone rytmicznie "chodzę" na rzecz umykającego podobnej wymierności "płynę"; druga strofa oprócz swiązanych z obrazem morza form czasownikowych "przyniosło", "wrywa się" na centralnym miejscu umieszcza "kołuje" odnoszące się do cyklicznego i rytmicznego

osnego działania o stałym rodzaju czynności, choć czasem nieprzewidywalnym jej nasileniu. Dodatkowej wymowy nabierają czasowniki w wersach 8 i 14 podkreślające w tym momencie temporalność sytuacji. Kołowanie oznacza ruch nieustanny, a zatem "przyniosło" odpowiada tutaj "zabrało", "wrywa się" - np. "uspokaja, niknie" - obydwie antonimy nieobecne w wierszu, lecz wyraźnie implikowane rodzajem czynności. Deprecjacja rytmiczności "chodzę" nie oznacza więc rezygnacji z rytmu w ogóle. Rytmiczność chodzenia została zastąpiona rytmicznością morza, ułożenie ustąpiło miejsca "zawikłaniu" (wers 7), przewidywalność absolutna (jako że chodzenie oznacza działanie podległe człowiekowi, a więc w pewnym sensie wobec niego 'wewnętrzne') przewidywalności względnej (rytm morza, choć łatwy do ustalenia, przybiera trudne do przewidzenia natężenia, a zatem jako rytm naturalny jest przez człowieka odbierany jako 'zewnętrzny'). Przestrzeń snu wydaje się być bliższa ZEWNEŹTRZU, lecz owa wspomniana nieokreśloność mierzona ruchem każe ją przede wszystkim podporządkować czasowi. Jej podstawowymi miernikami nie są miejsca, lecz odmierzalne ruchem uciekające chwile "nieskończoności", "pradawności", "wieczności".

Czasowość jest tu jednak uprzestrzeniona. Czas pojawia się jako efekt procesu abstrakcji dokonanego na bezpośrednio danym zmysłom materiale spacjiowym, wyznaczonym przez podstawowe orientacje Z - DO (wers 14), TUTAJ - TAM (wersy 8, 9), GÓRA - DÓŁ (wers 12). Tyle odbieramy pierwszą intuicją, do której później w drodze refleksji dodajemy wymiar trwania. Mówimy o trwaniu w odróżnieniu od czasu, ponieważ chodzi tu o napięcie nie między biegunami wcześniej/później, lecz właśnie o rodzaj łączącego je przepływu, "kołowania", czy - jak to określił John Locke - o "fleeting and perpetually perishing parts of succession"²⁵, nie o stałe związki przyczynowo-skutkowe, lecz o migotliwą, bezładnie nadpływającą "wieczność", nie o matematyczną ścisłość, lecz o prymitywną intuicję.

²⁵ Ibid., s. 103.

Rozstrząsając podobne zagadnienie w filozofii pozytywistycznej, Barbara Skarga stwierdza, powołując się na H. Guyana:

Na to, aby powstała idea czasu, trzeba nie tylko doznań zmysłowych, lecz trzeba, aby w umyśle utworzyły się związane z nimi przedstawienia i świadomość owych przedstawień [...]. Czas należy do wyższego piętra świadomości, nie jest więc w żaden sposób związany z intuicją. W tej bowiem intuicji pierwszej, prymitywnej [...] nie ma nic więcej poza wysikami skierowanymi ku czemuś, co jest przed lub z tyłu, daleko lub blisko, czyli jest w przestrzeni, natomiast nie ma nic, co by tworzyło następstwo, co byłoby wcześniej lub później.²⁶

Z trwaniem w jego najoczywistszym aspekcie, zwanym w wierszu "wiecznością", mamy do czynienia w momencie przerwania snu, czyli w chwili pojawienia się snutej na jawie refleksji. "A kiedy oczy otworzę" sugeruje przerwanie procesu intuicji sennej w jej pierwotnym, prymitywnym przebiegu. Czas jest tym, co odróżnia Tuwimowską przestrzeń snu od przestrzeni surrealistycznej. Gdy Tuwim od materiału specjalnego przechodzi do konkluzji temporalnych, Julien Gracq i Joseph Delteil unieruchamiają czas, wbudowując go w przedmioty, które przestają funkcjonować jako miernik zmian.

Przestrzeń rzeczywista (przestrzeń codziennego doświadczenia) przybliża nam czas, unaoczniając zmiany zachodzące w przedmiotach rzeczywistości. Czas jest tu w swym charakterze sukcesją przemian kumulujących się w obiektach i w efekcie jest więc historyczny. Przestrzeń oniryczna (Tuwim) zbliża nam czas przez uchwycenie jego stałego rytmu, powtarzalności. Nie kumuluje poszczególnych chwil (jak to robi np. czasownik "chodzić"), ale stara się uchwycić rytmiczność zmian

²⁶B. Skarga: Kłopoty intelektu: między Comtem a Bergsonem. Warszawa 1975, s. 199.

("kołować"). Jest to czas archaiczny. Przestrzeń surrealna obywat się bez czasu, gdyż unieruchomiona przestrzeń nie potrzebuje aspektu temporalnego. Jest to widzenie przestrzeni przez podświadomość, jako że zgodnie z opinią Freuda:

Unconscious mental processes are in themselves timeless,

oraz

In the id there is nothing corresponding to the idea of time.²⁷

Przestrzeń emu stojąca na pograniczu WNETRZA i ZEWNĘTRZA i będąca jakby uprzestrzennionym czasem jest równocześnie sfera szumu. Podważanie ontologicznej zasady istnienia świata dokonane przez poetę dwukrotnie (wersy 1 i 5) stanowi także w dalszej konsekwencji stworzenie podstaw fikcyjnego, iluzjonistycznego charakteru języka. Język pojawia się w wierszu jako słowo mówione (wersy 3 i 4) i nadbuduje jakby drugą warstwę świata zewnętrznego: orzeka o przedmiotach nieprawdziwych. Rozpina delikatną siatkę nad postą przestrzenią. Tworzy sieć fikcyjnych relacji i związków przynależnościowych ("moje-twoje") oraz powołuje do życia cechy jakości istnienia ("martwy-żywy"), orzekając w obu przypadkach o przedmiotach nie istniejących. W takim przypadku istota funkcjonowania języka pojętego tu jako pewna technologia nie może polegać na stwierdzeniu istnienia czy nieistnienia, a jedynie na wydawaniu sądów o przedmiotach. Język jest więc zbiorem odpowiedniej liczby modeli technologicznych oddalających nas od istoty przedmiotu i stwarzających poszerzającą się wciąż otoczkę stwierdzeń o przedmiocie. Zasadniczym ruchem jest ruch OD, a nie DO przedmiotu; jako odśrodkowy przynależy język do ZEWNĘTRZA. Umożliwia poruszanie się wśród rzeczy, oddalając nas od wszelkiego weń uwikła-

²⁷ Cytuję za H.O. Brown: Life against Death. New York 1959, s. 274.

nia - używając terminologii Marshalla McLuhana - stanowi typowe przedłużenie i wzmocnienie władzy człowieka ("extension and amplification"), pozbawiające go jedności ze światem zbiorowej nieświadomości.

Speech acts to separate man from man, and mankind from the cosmic unconscious. As the extension or uttering (outring) of all our senses at once, language has always been held to be man's richest art form, that which distinguishes him from the animal creation.²⁸

Język istnieje więc zgodnie ze swą naturą w ZEWNĘTRZU, jego przestrzeń mieści się nie tylko między przedmiotami, ale i nad nimi tworząc abstrakcyjną siatkę iluzjonistycznych, fikcyjnych relacji. W przestrzeni onirycznej znajdującej się, jak już stwierdziłem, na pograniczu WNEŹRZA i ZEWNĘTRZA, język jest nieobecny. Nie oznacza to jednak, że jest to sfera absolutnej ciszy. Wraz z obrazami morza pojawia się słuchowa sfera doznań: w wersji 15 mowa o "szumiącej groźnie wieczności". Podobnie jak sen stanowi głębokie pęknięcie między WNEŹRZEM a ZEWNĘTRZEM, tak i "szumy" jego sfery są rysą w systemie gramatycznym języka. Już Cyprian K. Norwid miał za złe gramatykom to, że w swych systemach nie uwzględniali wartości komunikatywnych ciszy, będącej niczym innym jak przecieź "głosów zbieraniem" ("Laur dojrzały" z tomu "Vademecum"). Szum wieczności pokrewny jest tego rodzaju ciszy osiąganey przez mistyczną 'via negationis' zaprzeczeniem zasad języka. Będąc bezpośrednio związanym z przedmiotem, którego istnienie nie zostaje w wierszu podważone, jest wyposażony w dośrodkowość swego ruchu (w wersji 11 Tuwim mówi o "zawrocie pradawności"), w kierunku penetrujący (w wersji 12 używa obrazu "opadania na dno") i wciągający (wers 8 wyraża swym biernym "przyniosło mnie" pasywny i obozwiądniający charakter związku z żywiołem). W przypadku prze-

²⁸ M. M c L u h a n: Understanding Media: The Extensions of Man. New York 1966, s. 83.

strzeni onirycznej szum staje się nie tyle absolutną ciszą, ile niemym gestem zespalającym śniącego z przedmiotami w jego zasięgu. Powołując się na Henri Bergsona, Marshall McLuhan kontrastuje mowę ze stanem prewerbalnym, a więc niejako "szumowym":

It is the extension of man in speech that enables the intellect to detach itself from the vastly wider reality. Without language [...] human intelligence would have remained totally involved in the objects of its attention.²⁹

Od pierwotnej tożsamości i jednopoziomowości ~~W~~NETRZA (człowiek pojmujący istotę przedmiotów) następuje stopniowe przejście do heterogeniczności i wielopoziomowości ~~ZE~~NETRZA (człowiek dokonyjący jedynie sądów o relacjach między iluzjonistycznymi, obcymi przedmiotami). Od sfery szumów przechodzimy z wolna do sfery artykułowanego języka. Powstanie i rozwój języka da się tu obrazowo przedstawić jako 'wypiętrzanie' i stopniowe wznoszenie górnego poziomu z pierwotnie jednopoziomowego układu człowiek - kosmos. Zamiast syntetycznego, intuitywnego, prewerbalnego pojmowania powstaje opisowe konstruowanie wyglądu przedmiotów za pomocą języka. Ogląd od wewnątrz został zastąpiony opisem od zewnątrz; całość ustąpiła miejsca sekwencyjnelnemu rozbićciu na przyczynę i skutek, pierwsze i następujące po nim drugie. To 'wypiętrzanie' języka znajduje swą paralelę w zamierzczliwych sposobach pojmowania przestrzenności świata:

Haeven was originally lying upon earth; but the two were separated and the sky was lifted up to its present position. In New Zealand this was done by their son; in Egypt it was done by the god of air, Shu, who is now between earth and sky. And heaven is depicted as a woman bending

²⁹Ibid., s. 83.

over the earth with outstretched arms while the god Shu supports her.³⁰

Język jest w sferze ZEWNĘTRZA władcą absolutnym: oddala i stwarza dystans. Moje dlatego milczenie jest językiem sakochanych. W ZEWNĘTRZU niewiele zostaje miejsca na wartości absolutne. Jego natura oparta na systemie relacji wypiera się metafizyki i absolutu, spychając je w świat doświadczenia. Wiersz Tuwima ujawnił przestrzeń oniryczną istniejącą w szczelinie między WNEȚRZEM a ZEWNĘTRZEM, między ciszą a językiem, zbiorową podświadomością a logiką. Inni będą próbowali znaleźć odmienne rozwiązania.

Rainer Maria Rilke w swych szkicach poświęconych grupie artystów "Worspude" analizował rozwój pejzażu, dzieląc go na trzy główne etapy:

1) okres antyku, w którym tylko ciało miało plastyczność wyrażania ludzkiego doświadczenia, a pejzaż nie istniał w zasadzie jako odrębna rzeczywistość;

2) średniowiecze, które zrównało zarówno postać, jak i pejzaż, odbierając im wszelkie znaczenie, jeśli nie zostawały one uprzednio wyposażone w kontekst religijny;

3) okres renesansu, kiedy to Leonardo da Vinci odkrył zjawisko, którego następstwa ciągnąć się będą odtąd nieprzerwanie; chodzi o prostą - zdawałoby się - możliwość (jednakże dotarcie do niej zabrakło ludzkości prawie wiek dłużej niż dojście do widzenia perspektywicznego) wystąpienia pejzażu jako ekwiwalentu emocjonalnego przeżycia.

Inaczej mówiąc, w punkcie 3 chodzi o przeniesienie WNEȚRZA (rozumianego jako całość emocjonalnej struktury człowieka) w ZEWNĘTRZE

³⁰ H. i H.A. Frankfort: Myth and Reality. W: H. i E. A. Frankfort, J. A. Wilson, T. Jacobson: Before Philosophy. Harmondsworth 1949, s. 27.

(rzeczywistość zewnętrzna, 'paysage extérieur'). Pejzaż stał się pretekstem dla przeistoczenia, obdarzony został cechami WNEŹRZA, którego znamiennym jest samowyczerpywalność (w terminologii samego Rilkego: "[...] das sich ganz in sich vollzieht"³¹).

Sprzeczność między WNEŹRZEM a ZEWNĘTRZEM została w duchu tej teorii rozwiązana przez uwnioślenie materii przez ducha, wprzęgnięcie przestrzennie rozleglejszego w służbę przestrzennie mniejszego. Poprzez narszczenie pejzażowi cech emocjonalnej wewnętrzności następuje pozorne ominięcie języka. Mówi to, co w świetle doświadczenia nie obdarzone jest językiem, natomiast ucisza się sam język. Poczynają mówić przedmioty. Madonna mówi mniej niż jej skaliste otoczenie, portret słucha, jak w jego imieniu monologuje pejzaż, jakby przyglądał się sobie w lustrze. Koncepcja renesansowo-romantyczna głosząca tożsamość ZEWNĘTRZA i WNEŹRZA, odbijalność jednego przez drugie ma przy tym reperkusje natury psychologicznej. Jak w cytowanym już średnio-wiecznym eposie o Zielonym Rycerzu wznosi ona świątynię natury, w której dokonuje się spełnienie procesu indywidualizacji i inicjacji. Mimo rozkwitu architektury i sukcesów perspektywy natura wyposażona w ludzkie stany i emocje, czyli ZEWNĘTRZE jako WNEŹRZE, wieni się doskonalszymi barwami od jakiegokolwiek budowli. Ten racjonalistyczny w przypadku renesansu, a mistyczny w widzeniu romantycznym kult natury ma w interpretacji psychologicznej wspólną podstawę. Jest nią właśnie milczenie człowieka wobec obrzędu spełnianego w tej świątyni, gdzie naczelnym i świętym miejscem jest "ołtarz ziemi". "Ołtarz ziemi" to nic innego jak:

[...] a crude unwrought stone upon which people made sacrifices to the local god who »owned« this piece of land,

³¹ Cytuję za R. J a y n e: The Symbolism of Space and Motion in the Works of Rainer Maria Rilke. Frankfurt am Main 1972, s. 31.

przy czym również i eksplikacja tego symbolu obraca się w kręgu uciszenia, zamilczenia:

The symbol of the earth-altar points to the fact that in order to bring the individuation process into reality, one must surrender consciously to the power of the unconscious [...]. One must simply listen, in order to learn what the inner totality - the Self - wants one to do here and now in a particular situation.³²

Świątyniom natury, czyli wydzielonym obszarom pejzażu pełniącym funkcje obrzędowego pomieszczenia, przynależy więc naturalny element ciszy. Być może dzięki zdaniu sobie sprawy z tego zbiegu dyspozycji człowiek wpatrywał się w naturę jak w lustrzane odbicie. To właśnie dostrzegł Rilke, notując w jednym z esejów:

[...] man malte die Landschaft und meinte doch nicht sie damit, sondern sich selbst [...]³³

Odbijalność w tego rodzaju układzie jest - jak już zaznaczyłem - wzajemna. Natura odbija człowieka, ale i człowiek w swych sztucznych wytworach tworzy refleks natury. "Przeznaczeniem teatru jak dawniej tak i teraz było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze" - powiada Hamlet w III akcie dramatu.

Relacja między odbijanym a odbitym przypomina związek istniejący między Guliwerem a Liliputem, którego istotę stanowi tożsamość istoty, której towarzyszy zdumienie wobec różnic w kształtach i wymiarach fizycznych:

³²M.L. von F r a n z: The Process of Individuation. W: Man and His Symbols. Ed. C.G. J u n g. New York 1964, s. 165-166.

³³Cytuję za R. J a y n e: The Symbolism of Space and Motion in the Works of Rainer Maria Rilke..., s. 31.

Wtem poczułem, że coś porusza się po mojej lewej nodze i lekko postępując po piersiach zbliża się aż ku brodzie. Jakież było moje zdziwienie, gdy ujrzałem osobkę małą, ludzką, nie więcej jak sześć cali wysoką, z łukiem i strzałą w rękę i z kołczanem na ramieniu.³⁴

Ów związek, na mocy którego można dokonywać projekcji własnej, wewnętrznej sfery uczuć w nieskończenie pojemniejszą sferę natury, często istotnie polega na nadaniu naturze wyglądu ludzkiego. Alexander Pope, wyrocznia angielskiego augustianizmu, kreśląc obraz zbuntowanych przeciw swym funkcjom ludzkich organów pisał:

Wszystko wielkiej całości jest tylko wydziałem,
Której Bóg sam jest duszą, a natura ciałem.³⁵

Również Rilke, który we wczesnych szkicach o sztuce doszukiwał się zasadniczej różnicy między pejzażem a portretem w braku kształtów tego pierwszego³⁶, stwierdzał ostatecznie, że paradoksalnie rozumiemy go jednak w kategoriach ludzkiego ciała³⁷. Motyw Guliwera i Liliputa pojawia się u Rilkego niemal dosłownie w eseju "Lalki" pochodzącym z 1914 roku, w którym lalka staje się substytutem całej rzeczywistości; dziecko przeżywa ją bowiem nie tyle jako przedmiot ze sfery rzeczywistości zewnętrznej, ile jako projekcję własnego 'ja' na zewnątrz. Powstała w ten sposób przestrzeń jest, jak zauważa Richard Jayne:

³⁴

J. S w i f t: Podróże Guliwera. Warszawa 1956, s. 58.

³⁵

A. P o p e: Wiersz o człowieku. W: A. P o p e: Wybór poezji. Przeł. L. K a m i Ń s k i. Warszawa 1822, s. 14.

³⁶

Por. "die Landschaft hat keine Gestalt", "die Landschaft aber steht ohne Hände da und hat keine Gesicht". W: R. J a y n e: The Symbolism of Space and Mation in the Works of Rainer Maria Rilke..., s. 34.

³⁷

"[...] ist ganz Gesicht und wirkt durch die Grosse und Unbersehbarkheit ihrer Züge furchtbar und nieder druckend auf dem Menschen, etwas wie jene »Geistererscheinung« auf dem bekannten Blatte des japanischen Malers Hokusai." Ibid., s. 34.

[...] created by the imaginary projection of feeling from the child to the doll-object [...] We have here a model from Rilke's experience of space not from the standpoint of physical extensiveness, but as the equivalent of or cipher for human emotion.³⁸

Wszystko to stanowi jakby echo "duszy zewnętrznej", której rozmaite postacie analizował George Frazer w końcowych rozdziałach "Złotej gałęzi". Stara zasada o magicznej podzielności życia znalazła tu odpowiednik w materialnym z kolei traktowaniu warstwy doświadczeń psychofizycznych, zwanych nastrojami, uczuciami, emocjami itp. Istnieje proceduralne pokrewieństwo między wydobywaniem z ciała duszy i ukrywaniem jej "daleko za siedmioma górami, na wyspie na jeziorze" a eksternalizacją doznań i nastrojów uwidocznioną w pejzażach czy opisach natury, a konkretnie w budowaniu WNEŹRZ tam, gdzie dominującą rolę powinno odgrywać ZEWNĘTRZE.

Dostrzec tu można i trzeba zasadniczą różnicę między eksternalizacją romantyczną, będącą sprawą przenoszenia świata wewnętrznego rozumianego jako wyobraźnia³⁹, sen, majak, w zewnętrzną sferę postrzeżeń i ich obiektów, a eksternalizacją modernistyczną ujawniającą się w tendencji do traktowania obydwóch światów (zewnętrzny-percepcja, wewnętrzny-imaginacja) po prostu jako różnych modalności doświadczenia, dla których terminy 'wewnętrzny' i 'zewnętrzny' mogą być użyte alternatywnie. Stąd, dla augustiańskiego Pope'a natura jest "ciałem wielkiej całości", obok którego istnieją mniejsze całości - przedmioty, zwierzęta, ludzie - łatwo od siebie odróżnialne, choć filozoficznie ich egzystencja jest identyczna: mają formę materialną (dostępną percepcji), a w niej ukryta pozostaje dusza (umysł). Podział osobowości na te dwie strefy biegnie równolegle do podzielnej, pozwalają-

³⁸ Ibid., s. 101.

³⁹ Por. J. K e a t s: Fancy. W: J. K e a t s: The Selected Poetry. Ed. P. de M a n. New York 1966, s. 273.

jącej się rozdrabniać na identyfikowalne fragmenty przestrzeni. Poznawanie przestrzeni i jej przedmiotów jest tu głównie aktem transcendencji, wychodzenia poza, aby spotkać to, co na zewnątrz.

Modernizm proponował inne rozwiązanie. Nie ograniczał się do transcendencji, ale też przeswycięzał immanencję, przy czym w efekcie powstaje doświadczenie zespalające obydwie modusy odbierania świata i zarazem integrujące jednostkę. Stąd w miejsce odrębnych przestrzeni imaginacyjnych i rzeczywistych tworzy się jednorodna przestrzeń, w której kategorie 'świata wewnętrznego' (wyobraźnia, myśl) i 'zewnętrznego' (percepcja) przestają się wyodrębniać, a więc tracą rację swego istnienia. Początki tego procesu obserwowaliśmy w poezji Baudelaire'a ("Projekt", 1869 rok), w której przestrzeń uległa już unifikacji, ale czaiło się w niej jeszcze postromantyczne dziedzictwo WNE-TRZA (psychiki) i ZEWNĘTRZA (świata). Autor "Projektu" ciągle jeszcze mówił o możliwości 'urzeczywistniania' projektów wyobraźni, choć wzdrygał się przed samym aktem.

Po ponad trzydziestu latach w końcowym etapie tego procesu stanął Rainer Maria Rilke ze swym modelem przestrzeni polegającym na pokonywaniu immanencji poprzez jeszcze głębszą immanencję. W otwierającym jego "Księgę obrazów" (1902 rok) "Wstępie" czytamy:

Ktokolwiek jesteś: wyjdź dzisiaj wieczorem
z twego pokoju, w którym wszystko znasz;
najbliższy dla oddali jest twój dom:
ktokolwiek jesteś.

Oczami zmęczonymi, które ledwie
uwalniają się od starego progu,
podnosisz z wolna czarne drzewo
i stawiasz je samotne, smukłe na tle nieba.

I uczyniłeś świat. I ten jest wielki
i jak słowo, co jeszcze w milczeniu dojrzewa.

I w miarę jak sens jego obejmujesz,
oczy two czule odłączają się od niego [...] ⁴⁰

Elementy tworzące przestrzeń poddane są kolejno trzem fazom:

1) pierwotnie wychodzimy od immanencji, tworzenia przestrzeni wyobraźnią za pośrednictwem środków należących do aparatu świata zewnętrznego (oczy): "Oczami zmęczonymi [...] podnosisz z wolna czarne drzewo"; coś, co podnosimy oczami, istnieje jedynie w wyobraźni choć oczy zapowiadają powiązanie tego z obiektywnym światem rzeczywistości,

2) co też istotnie następuje: "[...] stawiasz je samotne, smukłe na tle nieba./ I uczyniłeś świat"; drzewo "podniesione oczami" może należeć jedynie do świata naszej wyobraźni, lecz ustawione "na tle nieba" i należące do "uczynionego" świata staje się własnością świata zewnętrznego, dostępnego wszystkim; weszliśmy zatem w sferę transcendencji; jednak po to, by opuścić ją zaraz, gdyż

3) przejście do głębokiej immanencji jest tyleż nieuchronne, co niezauważalne: "[...] w miarę jak sens jego obejmujesz,/oczy two czule odłączają się od niego"; akt immanencji jest tym razem głębszy niż w (1), gdyż mowa jest o "odłączeniu" oczu, czyli oderwaniu się aparatu charakteryzującego świat percepcji, choć niedopuszczalne jest interpretowanie tego aktu jako zerwanie, a jedynie jako łagodne przejście ze stanu do stanu ("czule") połączone z momentem najwyższej świadomości ("sens [...] obejmujesz").

Model doświadczenia spacjalnego, fundamentalny dla całości kultury, charakteryzujący pełny rozkwit modernizmu to triada: immanencja - transcendencja - immanencja. Powstająca w tym procesie przestrzeń jest zatem 'uwewnętrznionym wnętrzem', ale także 'zewnątrzem przeniesionym do wnętrza'. "Wszystko dalekie - i nigdzie nie zamyka

⁴⁰W: R.M. R i l k e: Poesje. Przeł. M. J a s t r a n. Kraków 1974, s. 37.

się koło"⁴¹, ta linia z "Sonetów do Orfeusza" zamyka w sobie całą paradoksalność przestrzeni R.M. Rilkego. Koło, z natury swej ograniczone i zamknięte, które jeszcze w poezji Baudelaire'a stanowiło próbę ograniczenia i wyznaczenia mapy przestrzeni, tutaj pozostaje otwarte, czym unicestwia samo siebie. Wszystko w ujęciu Rilkego obejmuje sobą także gwiazdy ("Między gwiazdami jakże daleko"), ale przede wszystkim rozciąga się na sferę stosunków międzyludzkich, gdzie znajduje daleko bardziej paradoksalną i bolesną egzemplifikację:

Między gwiazdami jakże daleko, lecz ileż dalsza
przestrzeń w tym, czego tu się dowiedział.
Ktoś, może dziecko... najbliższy i może ktoś inny
jeszcze o jak niezmierny przedział

(R.M. Rilke: Sonety, 2 Księga, Sonet 20. W: Poezje)

Przestrzeń widziana jako dal i odległość, pozbawiona mapy i ograniczenia była już dostrzegalna w twórczości wcześniejszych modernistów; w poezji Rilkego zyskała ona walor paradoksu, wedle którego to co najbliższe, jest dalekie, a to, co zewnętrzne, okazuje się wewnętrzne. Jakby modyfikując Blake'a "Eternity is in love with the productions of time"⁴², Rilke zanotował w "Dzienniku tokańskim": "The artist is eternity protruding into time"⁴³.

To, co odnosi się do czasu, zachowuje swoją moc obowiązującą także wobec przestrzeni. W tym sensie i z tymi zastrzeżeniami można przyjąć sąd krytyka, że "Rilke's new dimension is inwardness"⁴⁴. ZEWNĘTRZNE i WNEĘTRZNE tracą wszelką moc jako kategorie psychiczne, można je-

⁴¹Ibid., s. 355.

⁴²„B l a k e: Marriage of Heaven and Hell. W: W. B l a k e: Complete Writings..., s. 151.

⁴³Cytuję według E. H e l l e r: The Disinherited Mind. Harmondsworth 1961, s. 121.

⁴⁴Ibid., s. 126.

dynie mówić o dowewnątrzności jako strzałce nadającej kierunek biegowi homogennemu kontinuum przestrzennemu.

Triada Rilkego prowadząca od immanencji poprzez transcendencję do jeszcze głębszej immanencji nie tylko ujednolica przestrzeń imaginacyjną z rzeczywistą, ale zmierza do rozsypywania zasadniczego węzła zaplątanego na linii łączącej doświadczenie z zachowaniem. Przez swoją triadę specjalną Rilke sięgnął do struktury osobowości człowieka, gdyż interesował go problem relacji między moim doświadczeniem ciebie a twoim doświadczeniem mnie, a dalej między twoim zachowaniem jak ja go doświadczam i moim zachowaniem doświadczanym przez ciebie.

Z pierwotnej świadomości własnego doświadczenia (immanencja) sięgamy po kontakt z zachowaniem partnera (transcendencja), które wzmakło odsyła nas z powrotem do nas samych, gdyż jego zachowanie jest w istocie jedynym dostrzegalnym sposobem reagowania i odbierania mojego zachowania (ponowna immanencja), które z kolei świadczy o moim sposobie doświadczania jego zachowania itd. praktycznie w nieskończoność. Triada Rilkego ilustrująca rodzenie się przestrzeni jest także formułą społecznej fenomenologii. W języku współczesnego psychologa: "[...] the life I am trying to grasp is the me that is trying to grasp it."⁴⁵

Podwójna immanencja strefy przestrzeni jest również pewną konstrukcją osobowościową, zmierzającą nie ku rozmyciu konturów jednostki, jak to ma miejsce np. u Fofanowa czy Laforgue'a, lecz ku ustaleniu terytorium, na którym dałoby się powstrzymać proces rozpadu. W "8 Elegii" Rilke pisał:

Coś nas przepełnia. Porządkujemy. Rozpada się.

Scalamy znowu i rozpadamy się sami.⁴⁶

⁴⁵ R. D. L a i n g: The Bird of Paradise. Harmondsworth 1967, s. 156.

⁴⁶ R. M. R i l k e: 8 Elegia. W: R. M. R i l k e: Elegie duinejskie. Przeł. B. A n t o c h e w i c z. Poznań 1973. Wszystkie cytowane dalej fragmenty elegii Rilkego pochodzą z tego źródła.

Otóż właśnie próba porządkowania ("Wir ordnens") jest istotną innowacją koncepcji Rilkego. Kontinuum przestrzeni Carrolla w "Wyprawie na żmirłacza" czy lodowe przestrzenie rosyjskich symbolistów wymykały się podporządkowaniu, gdyż po pierwsze były nieskończone, a po drugie składały się albo z nicości, albo z identycznych elementów; porządkowanie w takiej sytuacji pozbawione jest wszelkiego sensu. Rilke narzucił porządek przestrzeni i doświadczeniu:

[...] dotąd sięgamy, to jest nasze,
i nam odczuwalne: [...]

[...]

Gdybyśmy i my mogli znaleźć między rzeką i skałą
czyste, ustronne, człowiekowi przeznaczone szczupłe
pasmo żywej ziemi.

(R.M. Rilke: 2 Elegia)

Miarą tej powściągliwości jest 'dowewnętrżność' wszelkiego doświadczenia. W twórczości Rilkego dokonuje się więc jakby reaktywowanie praw WNETRZA zakłóconych przez Baudelaire'a i Carrolla, ale jednocześnie nie może tu być mowy o jakimkolwiek dychotomicznym podziale, a jedynie o przyjęciu DOWEWNĘTRŻNOŚCI jako ukierunkowania i kryterium porządkującym kontinuum doświadczenia przestrzennego. Stąd podstawowym symptomem między kondycji ludzkiej w relacjach przestrzennych jest niemożność penetracji, zablokowanie procesu dowewnętrżności. W "8 Elegii" znajdziemy co najmniej dwa miejsca, w których przedmiotem rozważań poety jest nieprzenikalność świata:

To zwie się losem, stać wobec
i nic więcej, wciąż wobec.

My pozostajemy widzami: wciąż, wszędzie
na wszystko patrząc, bez mocy przenikania.

(R.M. Rilke: 8 Elegia)

U Carrolla rzeczy przechodzą płynnie, jedna w drugą, uniemożliwiając uchwycenie swej istoty. U Rilkego jedyną płynną rzeczą jest doświadczenie, które powinno przenikać do wnętrza przedmiotu. W pewnym sensie Rilke bliższy jest Kantowi niż inni moderniści. Jego przestrzeń w dużej mierze pozostaje konstrukcją umysłu i wyobraźni nałożoną na przedmioty świata. 'Dowewnętrżność' jest aktem kreacji przestrzeni, która przenosi na zewnątrz naszą rzeczywistość.

Efektem takiego procesu jest przestrzeń homogeniczna o nieskończonym przebiegu w stronę WNEŹRZA przy założeniu, że ustalenie jakiegokolwiek absolutnego WNEŹRZA i kontrastującego z nim ZEWNĘTRZA jest niemożliwe, gdyż w świecie 'bez konturów' swego rodzaju wewnętrzność staje się stanem permanentnie obowiązującym. Zjawisku 'dowewnętrżności' przestrzeni towarzyszy więc nieustannie 'uzewnętrżnianie' WNEŹRZA, gdyż odkryte wnętrze staje się zewnętrzem dla kolejnego WNEŹRZA. Pytanie, jakie zadaje w tomie "Neue Gedichte" (1907-1908) Rilke, jest najpoważniejszą modyfikacją Baudelaire'owsko-Carrollowskiej koncepcji przestrzeni stojącej u podstaw modernizmu:

Wo ist zu diesem Innem
ein Aussen?

Gdzie jest do tego wnętrza
zewnątrz?

(R.M. Rilke: Wnętrze róż. W: Poezje)

Gdy Baudelaire rozmasowywał obraz przestrzeni w piaszczystych pustyniach, Mallarmé w lodowych negacjach ruchu, Rilke usiłował swoją homogeniczną przestrzeń ująć w pewne ramy. Są to zawsze ramy WNEŹRZA, aczkolwiek paradoksalna Rilkeowska metafizyka przestrzeni nieustannie pokazuje, jak to wnętrze w akcie immanencji transformuje się w swe własne ZEWNĘTRZE. Stąd byt Rilkego jest "bytem bez konturów" (i tu jego myśl biegnie według zasad wyznaczonych przez amorficzność mo-

dernizmu ⁴⁷, ale jednocześnie zadaniem poety jest mówić o tym w kategoriach ograniczenia. "Waza z różami" (z tomu "Neue Gedichte") jest w całości rozstrząsaniem tego zagadnienia. Trzecia strofa wiersza przedstawia się następująco:

- (a) Bezgłośne życie, kwitnienie bez końca,
ogarnienie miejsca bez brania z przestrzeni
- (b) miejsca, zacieśnionego w krąg przez rzeczy;
byt bez konturów, jakby z oszczędności,
- (c) i samo wewnątrz, tkliwość nadzwyczajna
i rozświechtanie siebie aż po krawędź,
czy znamy coś co jest temu podobne?

(R.M. Rilke: Waza z różami. W: Poezje)

"Kwitnienie" ("Aufgehn") w wersie 1 (a) jest terminem Rilkego na nieskończoną 'dowewnętrżność' przebiegu spacyjnego. Polega ono bowiem na rozchylaniu, na otwieraniu osłony, uchyłaniu zewnętrzności, która odmyka wewnątrz, które rozwierając się już jako własne zewnętrzne ukazuje kolejne wewnątrz. Proces ten zgodnie z określeniem jest "bez końca" ("Aufgehn ohne Ende"). Nieskończoność przestrzeni tkwi zatem nie w jej obszarze czy materiale, lecz raczej w podzielności⁴⁸, w nieustannym rozpadzie materii składającej się na przestrzeń, w nie-
możności położenia kresu interioryzacji. Sam Rilke sprecyzował ten punkt widzenia w następnej strofie:

[...] pęk otworzył się jak powieka,
a pod nim leży całe mnóstwo powiek

⁴⁷Por. V. W o o l f: Mrs Dalloway. Harmondsworth 1974, s. 11.

⁴⁸Por. R.M. R i l k e: 8 Elegia. W: R.M. R i l k e: Elegie dui-
nejskie....
Coś nas przepełnia. Porządkujemy. Rozpada się. Scalamy znowu i rozpa-
damy się sami.

zamkniętych, jakby po dziesięćkroć śpiące
zmuszone były zagasić wzrok wnętrza.

(R.M. Rilke: Waza z różami. W: Poezje)

Przestrzeń konstruowana przez Rilkego ze swym "kwitnieniem bez końca" zmierza do ustanowienia "świata wewnętrznego" ("Weltinnenraum" - termin, którym Rilke posługiwał się wielokrotnie, chociażby w wierszu "Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen"). Jednakże wewnętrzność nie oznacza podziału na strefę WNETRZA i ZEWNĘTRZA, lecz jedynie proces transformacji przedmiotów, ich 'rozkwitnięcia', dzięki któremu mogą odsłonić swe wnętrza. U Rilkego nie istnieją dwa światy obdarzone dwiema przestrzeniami, lecz jedynie jeden przedmiot podlegający nieustannemu procesowi interioryzacji. W "Zaczytany" z "Księgi obrazów" czytamy:

Tam z zewnątrz jest, co tu we wnętrzu niosę,
bez granic wszystko, w jaką spojrzę stronę.

(R.M. Rilke: Zaczytany. W: Poezje)

'Bezgraniczność' przestrzeni Rilkego różni się od wcześniejszych koncepcji modernistycznych tym, że nie opiera się na utożsamieniu jednego kształtu z drugim, lecz na objęciu całej przestrzeni jednym procesem odsłaniania nowych wnętrza⁴⁹. Jednocześnie cała ewolucja myśli Rilkego zmierza w tym kierunku:

More and more his poetry became the expression of a kind of interior landscape, the transformation by inwardness, into a kind of higher visibility, of an intensely seen outwardness.⁵⁰

⁴⁹ O tym, że nie jest to proces bezpieczny, bo wstrząsający podstawami naszej egzystencji, pisał Rilke w 4 Elegii: "Któż się nie tworzył przed kurtyną serca swego?" Ibid.

⁵⁰ R.M. Rilke: Poems 1906-1926. Przeł. i wstęp J.B. Leihmann. London 1959, s. 29.

Kolejne dwa wersy (b) "Wazy z różami" nakreślają typową dla Rilkego antynomię przestrzeni: branie miejsca bez zabierania miejsca⁵¹. Zestawiono tu przestrzeń ograniczoną przez rzeczy ("Raum[...] den die Dinge rings verrigern") z przestrzenią odcień niezależną. Pierwszy krąg, mówiąc o rzeczach, zakłada istnienie ich wielości wyznaczającej przestrzeń. Z kolei wiadomo już z dotychczasowych przykładów, że rozpadanie się przedmiotów prowadzi do ukazywania ich mniejszych, również rozpadających się, fragmentów. Rzeczy ukazują się jako zbiór nieskończonej liczby części, wewnątrz i zewnątrz, wzajemnie ze sobą powiązanych. Przestrzeń przedmiotów byłaby relacją między częściami, które same istnieją dzięki relacjom łączącym je z innymi częściami itd.

Rilke świadomy był jednak faktu (i tym odbiega od innych modernistów), że aby przestrzeń w ogóle mogła funkcjonować jako pojęcie, wymaga ograniczenia. Współczesny mu filozof F.H. Bradley w swej książce "Appearance and Reality" (1893 rok) pisał:

[...] take space as large and as complete as you possibly can. Still, if it has not definite boundaries, it is not space; and to make it end in a cloud, or in nothing, is mere blindness and our mere failure to perceive. A space limited, and yet without space that is outside, is a self-contradiction.⁵²

Wprowadza to nas do drugiego kręgu przestrzennego: istniejąc na zewnątrz rzeczy, warunkujemy spójność ich egzystencji. Stąd "branie miejsca" z przestrzeni nie ograniczonej przedmiotami jest kolejną wersją procesu interioryzacji, tym razem odbywającego się nie w rzeczy (przedmiot 'rozchylający się', 'kwitnący', odrzucający kolejne powłoki), ale w samym człowieku. Przedmiot, by mógł uczestniczyć w prze-

⁵¹ W oryginale "Raum-brauchen ohne Raum von jenem Raum zu nehmen".

⁵² Cytuję za: Problems of Space and Time..., s. 134.

strzeni, musi się stać efektem dwóch procesów interioryzacyjnych: po pierwsze - musi odsłonić relacje swych części, po drugie - musi zostać wchłonięty przez swe ZEWNĘTRZE, obserwatora, który z kolei uczyni go obiektem funkcjonującym w "Weltinnenraum". W efekcie:

The object has been interiorized or expressed from the standpoint of an inner-space presumably identical to the »inner self of the poet«. ⁵³

'Dowewnętrżność' kreującego przestrzeń procesu nadaje mu charakter ejdetyczny, a główną zasadą jest: przestrzeń do swego zaistnienia wymaga pojawienia się granicy, czyli ZEWNĘTRZA. Stąd nacisk, jaki Rilke kładł na obecność czegoś, co nas otacza, ogranicza.

[...] z zewnątrz jest to, co tu we wnętrzu niosę

(R.M. Rilke: Zacztyany. W: Poezje)

Wszystkie istoty przenika
tajemnie / wewnętrzny świat

I faza procesu transformującego, autointerioryzacja przedmiotu

Ja trudzę się i we mnie
stoi dom

II faza: interioryzacja przedmiotu przez obserwatora

Z zewnątrz wiatr, deszcze i cierpliwość własny,

[...]

zamienić wszystko to w dłoń pełną wnętrza?

(R.M. Rilke: Waza z różami. W: Poezje)

⁵³ R. J a y n e: The Symbolism of Space and Motion in the Works of Rainer Maria Rilke..., s. 110.

Nie granica uczuć jest wyczerpalna, ale to
co ją kształtuje z zewnątrz.

(R.M. Rilke: 4 Elegia)

Istota nieokreśloności przestrzeni polega zatem nie na jej nieskończoności, lecz na ciągłym transformowaniu się zewnątrz we wewnątrz, tegoż w kolejne zewnątrz itd.

Następną antynomią (o) pojawiającą się u Rilkego jest zagadnienie kształtu i amorficzności. Paradoxs polega tu na tym, że skoro przestrzeń domaga się ograniczenia, automatycznie należy się jej zatem atrybut formy. A jeżeli tak, to jak wy tłumaczyć takie sformułowania?:

Pragnij metamorfozy. O, zachwyć się pięknem,
gdzie unika ci rzecz, co się pyśni z przemiennej natury.

(R.M. Rilke: Sonety do Orfeusza, 2 Księga, sonet 12. W:
Poezje)

Wciąż wokół bytu swego nieuchwytnie
wymieniana przestrzeń świata [...]

(R.M. Rilke: Sonety do Orfeusza, 2 Księga, sonet 1. W:
Poezje)

Rozległe spichlerze sił buduje sobie dusz czasu.
beskształtne [...]

(R.M. Rilke: 7 Elegia)

Był bez konturów [...]

(R.M. Rilke: Waza z różami. W: Poezje)

Najtrafniej ujął swą niekonsekwencję sam Rilke, pisząc w tej samej strofie o "bycie bez konturów" i rozświecłaniu siebie "aż po krawędzie", co zestawia amorficzność i nacisk na formę w obrębie trzech

wersów. Rozwiązanie problemu może leżeć w "sąrym wnętrzu", stanowiącym łącznik między dwoma esencjami alternatywy:

albo "byt bez konturów"	samo wnętrze	albo "rozświeślenie siebie aż po krawędź"
----------------------------	-----------------	--

Jednocześnie, właśnie przez uduchowanie strocy przekonuje, że róża nie jest albo taka, albo taka, lecz równocześnie i taka, i taka; sensowniej i poprawniej jest zatem mówić tu nie o alternatywie, lecz o ko-
niankojii:

"byt bez konturów"	sama i i "rozświeślenie siebie wnętrza	aż po krawędź"
-----------------------	---	----------------

Rola przestrzeni WNETRZA - Innenraum - polega więc nie tylko na tym, że stanowi cel egzystencjalnego, nigdy nie kończącego się zabiegu interioryzacji, lecz także na tym, że nadaje sens pojęciu "przestrzeń". "Byt bez konturów" w momencie samorealizacji jako WNETRZE wyznacza sobie granice, czego słowną łatwąć jako byt przestrzenny, przy czym jest to akt o wyraźnie twórczym i poznawczym charakterze - "rozświeślenie" stoi tylko o krok od "oświecenia" i "iluminacji", tradycyjnych pojęć epistemologicznego mistycyzmu. WNETRZE świadome swego ZE-WNETRZA (przypomnijmy raz jeszcze, że są to konstrukcje same poddające się nieustannej wymianie roli) stanowi więc także czynnik poznawczy, który tworzy syntezę cech antynomicznych, w naszym przypadku formy i amorficzności. Róża jest "bytem bez konturów", gdyż nieustannie przekracza, transcenduje samą siebie. W "6 Sonecie do Orfeusza" Rilke nazywa ją "przedmiotem niewyczerpanym". Jednak w momencie zinterioryzowania własnej egzystencji - powrót do immanencji - róża zyskuje krawędzie i w pełni się uprzestrzenia, istniejąc zarazem jako byt ograniczony (WNETRZE, jak stwierdziliśmy, zakłada obecność ZE-WNETRZA) i nieograniczony zarazem (przebieg się przestrzeni do wewnątrz nie posiada kresu).

. Powracamy do wyjściowej triady Rilkego głoszącej, że jedyną możliwą transcendencją jest taka, która wiedzie do jeszcze głębszej immanencji⁵⁴. Podobny stan znajdziemy w drugiej strofie cytowanego sonetu:

Wydasz się być kwitnącym wokół ubrania ubranie
na ciele z niczego i z blasku, w strojności swojej;
lecz pojedynczy twój płatek zarazem jest unikatem
i zaprzeczeniem wszelkiego stroju.

(R.M. Rilke: Sonety do Orfeusza, 2 Księga, Sonet 6. W: Poezje)

Nomenklatura tej strofy jest ciągle romantyczna, lecz myśl w niej zawarta sprzeniewierza się tradycji Novalisa i Goethego. Nie powinno nas zwiść to, że Rilke posługuje się metaforą ubrania ("Kleidung"), tak popularną wśród romantyków, wedle których przedmioty natury to jedynie "zwierzchnia szata danej części świata" (Novalis). Jeszcze w 1835 roku Carlyle pisał w "Sartor-Resartus":

[...] what is Nature? Ha, why do I not name thee God?
Art thou not the Living Garment of God?⁵⁵

Rilke mówi o ubraniu jako o zaprzeczeniu ubrania, inaczej, zwraca uwagę nie na to, co kryje się za szatą, lecz na to, co kryje się w szacie, na przedmiot przestrzenny sam w sobie, równocześnie odróżniający się od innych części świata, lecz w konsekwencji przede wszystkim odróżniający się nieustannie od siebie samego. To, co istnieje w, staje się stopniowo coraz ważniejsze od tego, co jest poza. W "7 Elegii" Rilke napisał:

⁵⁴ Przyjąć tu można sąd E. Hellera, który - łącząc Rilkego i Nietzschego - tak pisał o Übermenschu i Aniele: "These creatures of immanence, transcending immanence in the achievement of a yet profounder immanence [...]" E. H e l l e r: The Disinherited Mind..., s. 142.

⁵⁵ T. C a r l y l e: Sartor-Resartus. Oxford 1906, s. 161.

Wiedz, Ukochana, nigdzie, tylko we wnętrzu zaistnieje świat.
 W przeobrażeniach przemija nasze życie. Wciąż bardziej
nikłe jest to co z zewnątrz czujemy.

(R.M. Rilke: 7 Elegia)

To, że róża jest odziana płatkami, oddziela ją od innych przedmiotów, czyli konstytuuje ją jako byt przestrzenny, wszelako głębiej uprzedmiotowienia się dopiero w nieustannym akcie 'dowewnętrznosci', odsłaniania nowych wnętrz. Stąd "płatek" jest "zaprzeczeniem wszelkiego stroju". Łamiąc bariery akademickiej przyswoitości, można by stwierdzić, że sytuacja przedmiotu przypomina paradoksalną sytuację strip-teasu znakomicie sanalizowaną przez Rolanda Barthesa: to ubranie odsłania kobietę, podczas gdy rozbieranie na scenie ukazuje w efekcie nagość "jako strój naturalny kobiety: w istocie widz odnajduje ciało całkowicie skromne i wstydlive"⁵⁶.

Gdy więc natura romantyków "nie jest sobą", lecz "czymś lub czegoś innego znakiem"⁵⁷, przedmioty natury Rilkego są sobą (można podkreślić: tym bardziej są, im bardziej są skierowane 'do wnętrza') i nie znaczą niczego prócz siebie. Przestrzeń przestała być kodowana przesroczystym znakiem symbolicznym, a zaczęła być sapiywana jako 'twardy', skupiający uwagę na sobie znak ikoniczny. Mimo całej swej esoteryczności Rilke swą koncepcją przedmiotu czynił na polu myśli to, co konstruktywiści uczynili na polu formy.

Tak pojęta przestrzenność przedmiotu odgrywa jeszcze inną rolę: 'dowewnętrznosc' przestrzeni stanowiąca w koncepcji autora "Elegii" jej cechą konstruktywną jest przecież możliwa jedynie wtedy, kiedy istnieją przedmioty na zewnątrz mogące ulec interioryzacji. Kreowa-

⁵⁶ R. Barthes: Mit i znak. Wybór i wstęp J. Błońskiego. Warszawa 1970, s. 75.

⁵⁷ J.M. Rymskiewicz: Odczłowieczając duszę. W: Studia o Leśmianie. Red. M. Głowacki i J. Szawicki. Warszawa 1971, s. 206.

nie odrębnego, "niewyczerpanego" przedmiotu warunkuje zatem interioryzację leżącą u źródeł przestrzeni. Krótko mówiąc, przedmiot konstituuje przestrzeń, która w swym zintensyfikowanym przez uczucie kształcie ("Do współczucia z każdej rzeczy woła [...]") istnieje w wiecznie transformującym się WNEĘTRZU, a pierwotnie formuje się wzdłuż linii napięć między przedmiotami ("Zwischenraum"). Także w tym drugim ujęciu Rilke zbliżył przestrzeń do myśli konstruktywistycznej.

Wielkiego znaczenia nabiera tutaj język nazywający i porządkujący świat, a przecież uwikłany w światło tej koncepcji w zasadniczy paradoks: oto język udaje, że dualizm przedmiotu i mówcy istnieje naprawdę, podczas gdy w istocie wszystko jest zawarte wewnątrz w "logicznej przestrzeni" (termin Ludwika Wittgensteina) mówiącego, a przedmiot musi pozostać niewyartykułowany. Na marginesie tej krytyki języka nasuwa się pytanie:

Whether there is something which has been internalized by language is a question which cannot be answered, for to answer it we should be able to hold up the not - yet - internalized object for the comparison with the internal object. This we cannot do. And yet we speak as if there were external objects to be internalized.⁵⁸

Rilke całą swoją twórczością starał się osiągnąć to, w osiągalność czego wątpi filozof. Przestrzeń istniejąca w przedmiotach i między przedmiotami zależy od nich, stąd nazywanie przedmiotów ma ustanowić ostateczny fundament ich bytowania. "Mówienie rzeczy", jakie zaleca Rilke w "9 Elegii", ma za zadanie ich ostateczną kreację. W tym punkcie znów odchodzimy od głównego nurtu modernizmu wyznającego nieufność wobec języka, rozmywającego przedmioty w nierozróżnialnej magmie słów technikami wahającymi się od Carrollowskich "portmanteau-

⁵⁸G. W e i l e r: Mauthner's Critique of Language..., s. 183.

-words" aż po Leśmianowskie "niedowcieleń pełzliwe męcioły".⁵⁹ Rilke swą poezją wyznaje akt wiary językowi. Jest to oczywiście język "głęboki", sięgający do istoty przedmiotu, przy czym nie chodzi tu o dotarcie do pierwotnego stanu materii wiecznie zmieniającej się, bezkształtnej, o osiągnięcie punktu, który T. Karpowicz nazywa u Leśmiana "zerem egzystencji" lub "serem ontologicznym".⁶⁰ Przeciwnie, cel stanowią tu rzeczy "proste [...] niewinne [...] i nasze", a zatem utrwalone w swych kształtach; przypomnijmy jeszcze raz zasadę Rilkego - tylko to, co posiada obszar sąsiedni, jest przestrzenią. Obszar sąsiedni istnieje zaś zawsze, ponieważ 'dowewnątrzność' przebiegu przestrzeni jest bezgraniczna, stąd to, co mogłoby się wydawać WNEŹRZEM ostatecznym, zawsze ukaże się jako ZEWNĘTRZE chroniące następne WNEŹRZE. Język, nazywanie stabilizuje przedmioty, zatrzymuje ich kształt w przepływie materii, a więc stwarza przestrzeń. Taka jest chyba wypowiedź słynnego fragmentu "9 Elegii":

Może jesteśmy tu, by powiedzieć: dom, most,
studnia, brama, dzban, drzewo owocowe, okno -
lub najwyżej kolumna, wieża ... ale powiedzieć zrozum to,
tak powiedzieć, jak nigdy samym rzeczom nie było wiadome
jakimi we wnętrzu są.

(R.M. Rilke: 9 Elegia)

Pozwalając sobie na strawestowanie Z. Wittgensteina, można zauważyć, że przedmiot przesłania zawartą w nim symbolikę, tak jak język przesłania myśl, w ten sposób, że z zewnętrznej formy szaty nie można wro-

⁵⁹ Por. szkic J. P r o k o p a: Niepochwycień. W: Studia o Leśmianie...

⁶⁰ T. K a r p o w i c z: Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni. Wrocław 1975, s. 10.

się o formie przybranej w nią myśli. Kształtowaniu szaty przyswiecają zgoła inne cele niż ujawnianie formy ciała⁶¹.

Ujęcie formy jest u Rilkego zapoczątkowaniem procesu interioryzacji; formy, eidos, nadane przedmiotowi przez język, powodują 'dowewnętrzną' bieg przestrzeni. Schemat przestrzenności przedstawiałyby się następująco:

<u>język</u>	<u>przedmiot</u>	<u>przestrzeń</u>
nazywa eidos przedmiotu, zapoczątkowuje ruch ku formie odmiennie niż np. u Leśmiana, gdzie stanowił ruch ku magmie	stanowi "stałą formę świata" (Wittgenstein), zatem umożliwia zaistnienie przestrzeni podobnie jak czas i barwa będące "formą przedmiotu" (Wittgenstein), czyli formą formy.	dowewnętrzne oślanie

napiecia między przedmiotami

(<u>"Zwischenraum"</u>)	(<u>"Innenraum"</u>)
zaprzeczenie formie przez Nicość, Pustkę	przestrzeń zaprzecza formie przez nieskończony proces 'dowewnętrzności'
Nigdy nie mamy nawet przez jeden dzień/ tej czystej przestrzeni przed sobą/ [...] Wciąż tylko świat/ a nigdy Nigdzie bez Nie (R.M. Rilke: 8 Elegia)	Ubranie ubrania na ciełe z Niczego (R.M. Rilke: Orfeusz, 2 Księga, Sonst 7 W: Poezje)

⁶¹ Por. L. Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus. Tłum. B. Wolniewicz. Warszawa 1970, s. 21.

Empatyczna koncepcja przestrzeni Rilkego jest pewną próbą rozwiązywania modernistycznych kłopotów z percepcją obiektów przestrzennych. Nieskończoność - określająca tyleż przestrzeń, co bezsilność wysiłków zmierzających do uchwycenia jej istoty - u rdzennych modernistów (Baudelaire, Carroll, Huysmans) polega na wiecznej umykalności stale przeobrażającego się przedmiotu. I w tym przypominają oni kubistów.

Nieskończoność Rilkego oznacza "niewyczerpalność" istoty przedmiotu w jej ruchu 'do wewnątrz'; podział na WNEȚRZE i ZEWNĘȚRZE da się zachować jedynie jako czasowe, nietrwałe uchwycenie granicy znajdującego się w ciągłym ruchu 'dowewnętrznym' przedmiotu. Pozwalając sobie znów na malarzką analogię, można powiedzieć, że Rilke przypomina Kazimierza Malewicza z jego słynnym białym kwadratem na białym tle, uczącym, że w homogenicznej przestrzeni "biały kwadrat jest jak by punktem granicznym rozwijającego się ruchu"⁶². Dalszy rozwój modernizmu niósł jednak ewolucję w inną stronę i Rilke pozostał ostatnim poetą 'dowewnętrznosci' we współczesnej literaturze. Także ostatnim, który spoglądając wstecz wierzył jeszcze w Hölderlinowską definicję poezji jako "metafory uczucia". 'Dowewnętrznosc' ruchu przestrzeni spowodowana jest "współuczuciem wypływającym z każdej rzeczy".

Dla zilustrowania następnej fazy ujęcia przestrzeni w nowszej poezji sięgnijmy do jednego z wierszy Wisławy Szymborskiej⁶³, w którym przedmiot ukazany został jako obiekt dociekliwości człowieka ("przychodzą z ciekawości czystej"):

Pukam do drzwi kamienia.

- To ja, wpuść mnie.

Chcę wejść do twego wnętrza.

(W. Szymborska: Rozmowa z kamieniem)

⁶²Cytuję za A. Kotulą, P. Krakowski: Sztuka abstrakcyjna. Warszawa 1973, s. 51.

⁶³W. Szymborska: Rozmowa z kamieniem. W: W. Szymborska: Wybór wierszy. Warszawa 1973, s. 90. Wszystkie zamieszczone tu cytaty z wiersza zaczerpnąłem z tego wydania.

WNĘTRZE zostało uznane za autentycznie istniejące i człowiek usiłuje rozciągnąć nad nim swoją władzę:

rozejrzeć się dokoła,
nabrać ciebie jak tchu.

(W. Szyborska: Rozmowa z kamieniem)

Poszerzenie przestrzeni o wnętrze przedmiotu ma się odbyć na dwóch płaszczyznach: wejścia do przedmiotu ("rozejrzeć się dokoła") i interioryzowania go ("nabrać jak tchu"). Jednocześnie persona wiersza Szyborskiej nie kieruje się imperatywem filozoficznym ani moralnym - poszerzenie przestrzeni nie ma charakteru przymusu wynikłego z tragicznej kondycji ludzkiej w świecie ZWNĘTRZA. Przestrzeń konstytuowana przez powierzchnie przedmiotu nie jest przestrzenią siłą:

Nie jestem niesszczęśliwa.
Nie jestem beśdomna.
Mój świat jest wart powrotu.

(W. Szyborska: Rozmowa z kamieniem)

Wysiłek zmierzający do rozszerzenia przestrzeni nie jest rezultatem chęci znalezienia domu (człowiek zadowolił się wśród powierzchni przedmiotów), ale rodzi się z ciekawości estetycznej:

Słyszałam, że są w tobie wielkie puste sale,
nie oglądane, piękne nadaremnie.

(W. Szyborska: Rozmowa z kamieniem)

dla której "życie jest jedyną okazją". W tym punkcie jest to jeszcze blisko spokrewnione z Rilkego "mówieniem rzeczy", ale konsekwencje są w obu przypadkach zupełnie różne. U Rilkego nazwy wnikały w istotę wnętrza rzeczy, lecz właściwie paradoksalnie unicestwiają tym samą rzecz, która staje się bytem powstającym w nas ("Ja trudzę się i we mnie stoi dom"). Na postawione pytanie:

Ziemio, czy to nie jest to, czego chcesz: niewidzialnie
w nas powstawać?

(R.M. Rilke: 9 Elegia)

Rilke odpowiada, oczywiście, twierdząco. Wiersz Szyborskiej jest od
powiedzią negatywną. Przedmiot ma odrębną egzystencję i zadaniem czło-
wieka staje się nie jej przekroczenie, jak to ma miejsce u Rilkego,
ale dostrzeżenie. Wnętrze przedmiotu istnieje niezależnie od projek-
cji naszej wyobraźni:

Całą powierzchnią zwracam się ku tobie,
a całym wnętrzem leżę odwrócony,

(W. Szyborska: Rozmowa z kamieniem)

a zatem pragnieniem i możliwością człowieka stać się może nie kreo-
wanie przestrzeni WNETRZA (Rilke), lecz jej obejrzenie:

Zamierzam przejść się po twoim pałacu,
a potem jeszcze zwiedzić liść i kroplę wody.

(W. Szyborska: Rozmowa z kamieniem)

Przestrzeń ta pozbawiona jest całkowicie ruchu 'dowewnętrznego'. Nie
ożywia jej spiralny ruch koncentrycznych kół, które posuwając się w
głęb odsłaniają nowe przestrzenie. Nie jest to "kwitnienie bez koń-
ca" (Rilke), ale przestrzeń rozbijalna na odrębne, drobniejsze ele-
menty, przestrzeń podlegająca nie sile jednego środka, lecz prawu za-
tomizowania.

Jestem szczelnie zamknięty.
Nawet rozbite na części
bądźmy szczelnie zamknięte.
Nawet starte na pył
nie wpuszczymy nikogo.

(W. Szyborska: Rozmowa z kamieniem)

I odpowiedni passus u Rilkego:

[...] pęk otworzył się jak powieka,
a pod nim leży całe mnóstwo powiek.
Spójrz, biała, która otwarza się błogo
i tu w otwartych wielkich płatkach stoi [...]

(R.M. Rilke: Waza z różami. W: Poezje)

Układające się w opozycje binarne charakterystyczne cechy przestrzeni przedmiotów to: zamknięte - otwarte, rozbijanie na części - kwitnienie. Pierwsze czynności oznaczają ograniczenie, zawężenie przestrzeni w drodze ustanowienia płaszczyzn ograniczających; drugie - jej powiększenie, czyli schodzenie pod krawędzie i powierzchnie. Ta ewolucja przestrzeni oznacza też ewolucję w sposobie jej percepcji. Rilke, ożywiony jeszcze duchem empatii, mówił o "współuczuciu", wpływającym z każdej rzeczy. Później przedmioty i ich przestrzeń stają się obojętne. "Człowiek spogląda na świat, ale świat nie odwzajemnia spojrzenia"⁶⁴ - pisał Alain Robbe-Grillet; inaczej mówiąc, człowiek spostrzega kształty i powierzchnie, ale nie ma prawa sięgnięcia poza nie. Do opozycji spacjiowej otwarte - zamknięte dołącza opozycja epistemologiczna postrzeganie - odeczuwanie lub, w terminologii Szyborskiej, poznawanie - zaznawanie ("Możesz mnie poznać, nie zaznasz mnie nigdy").

O tym, że wraz z odejściem od Rilkego empatycznej teorii przestrzeni dokonał się również rozkład towarzyszącej jej struktury percepcji, przekonują następne wersy "Rozmowy z kamieniem", w których Szyborska poprzez wyemancypowany świat przedmiotów pozbawia człowieka "współuczucia". "Zmysł udziału" jest podstawieniem nowego terminu w miejsce "Fühlung" Rilkego:

⁶⁴A. Robbe-Grillet: 'Nature, Humanism, Tragedy.' W: 'Snapshots and Towards a New Novel.' Przeł. na język angielski B. Wright. London 1965, s. 27.

Brak ci zmysłu udziału.

Żaden zmysł nie zastąpi ci zmysłu udziału.

Nawet wyrok wyostrzony aż do wszechwładzenia
nie przyda ci się na nic bez zmysłu udziału.

(W. Szyborska: Rozmowa z kamieniem)

Przestrzeń Rolkego jest "współuczowana", przestrzeń Szyborskiej percypowana. Pierwsza wiruje w głąb, druga prześlizguje się po powierzchni zewnętrznej. Zewnętrzność jako modus tej przestrzeni oznacza nie negację 'architektonicznego' porządku fasady i pokoju, lecz jedynie architektoniczną bryłowość obydwóch, skojarzoną z niemożliwością dotarcia do ich wewnętrznej istoty, niemożliwością wyjaśnienia ich racji bytu. Przestrzeń ta jest 'architektoniczna' w swej percepcji, gdyż każe nam odbierać powierzchnie, krawędzie i wykusze, ale ani razu nie jest w stanie uprzystępnąć nam zasady ich istnienia, która nie podlega percepcji wzrokowej. Mamy zatem dwie struktury przestrzeni:

<u>otwarta</u>	<u>zamknięta</u>
głębia/wnętrze	powierzchnia/zewnętrzne
kwitnienie	atomizowanie
zaznaczanie, porządek	poznawanie, porządek
emocjonalny ("Fühlung")	wzrokowy

Jedynym pęknięciem w drugiej koncepcji jest próba sięgnięcia po WNIĘTRZNE poprzez wyobrażanie. Sygnalizuje ją, wyraźnie deprecjonując Szyborska:

Nie wejdiesz, masz za ledwie zmysł tego zmysłu [udziału-ż.s.]
ledwie jego związek, wyobraźnię.

(W. Szyborska: Rozmowa z kamieniem)

Pełniejasy użytek czyni z niej Karpowicz w "Rękawicy", w której już pierwsze zdanie - "Wyobraźcie sobie wnętrze rękawicy" - sugeruje powołanie do życia tworu przestrzennego lub pseudoprzestrzennego. Zrazu jest to wezwanie o charakterze ontologicznym, gdyż wiedzie ku próbie zrealizowania w drodze wyobrażenia sobie pewnego obiektu, później wszelako status owego przedmiotu zostaje zakłócony, a to przez prosty fakt, że "wyobrażenie krzesła nie jest i nie może być krzesłem", gdyż "wyobrażenie jest to pewien sposób, w jaki przedmiot jawi się w świadomości, bądź [...] pewien sposób, w jaki świadomość udostępnia sobie przedmiot"⁶⁵. Wnętrze przedmiotu istnieje więc poprzez akt zakładający, nie jest aktem postrzeżenia, ale aktem wiary, co potwierdza tylko nieautentyczność i fikcyjność przedmiotu. Człowiek obserwujący ("zwiedzający" u Szymborskiej) przestrzeń może czynić tylko spostrzeżenia dotyczące się ZEWNETRZA; mówiąc o WNETRZU, wpada w sytuację, w której jego sądy nie powiadamiają o niczym, gdyż wyobrażenie jest tylko zintensyfikowaną formą niebytu.

Moje wyobrażenie Piotra - to pewien sposób niedotykania go, niewidzenia go; to właściwy mu sposób niebycia [...] Wiara w wyobrażeniu zakłada intuicję, ale nie zakłada Piotra [...] W tym sensie można powiedzieć, że wyobrażenie ujmuje pewną nicłość.⁶⁶

W tym świetle zrozumiały staje się fakt, że wiersz o wnętrzu przedmiotu jest nagromadzeniem zdań negatywnych (10) plus dwie niejawnegacje w dalszym ciągu utworu. Według tej koncepcji przestrzeni WNETRZE jest pojmowalne jedynie w kategoriach wyobrażenia, a nie percepcji, a wszelkie czynione wobec niego obserwacje są obserwacjami pozornymi. Stąd osłabienie, a niekiedy całkowity zanik funkcji WNETRZA

⁶⁵J.P. S a r t r e: Wyobrażenie. Tłum. P. B e y l i n. Warszawa 1970, s. 19.

⁶⁶Ibid., s. 33.

jako bezpieczeństwa i przytulności. WNĘTRZE jako pokój jest również enigmatyczne, jak wnętrze przedmiotu. Nie pojmujemy ich istoty, a zatem ich przestrzeń zaczyna być odczuwana jako wroga lub co najmniej obojętna. U Tadeusza Różewicza pokój ma "stół, etażerkę z książkami, dwa krzesła, słów itd.", ale dwie pary jego drzwi "są stale otwarte"⁶⁷ na przestrzeń. Owe drzwi nie powinny nas zmylić. Ich otwarcie jest ontologicznie tożsame z ostateczną konkluzją kamienia, który powiada "Nie mam drzwi", gdyż obydwa stwierdzenia wieńczą logicznie sytuację niemożliwości uchwycenia istoty WNETRZA. Skoro zaś nie potrafimy odpowiedzieć na pytanie, czym ono jest, fakt jego otwarcia czy zamknięcia jest o tyle nieistotny, że w obu przypadkach mamy do czynienia jedynie z zewnętrzną powierzchnią. Nic dziwnego, że:

Przez otwarte drzwi przechodzą śpiesznie lub wolno różni ludzie. Czasami słysząc urywki rozmów. Czasem stoją i czytają gazetę [...] Wygląda to tak, jakby przez pokój Bohatera przechodziła ulica.

(T. Różewicz: Kartoteka)

Nasilony w swym pesymizmie obraz WNĘTRZA nie tylko nie konotującego bezpieczeństwa i schronienia, ale przeciwnie, gromadzącego w sobie wszelkie atrybuty opresyjności odnajdziemy w późniejszym o 10 lat tekście Briana Pattena⁶⁸. Swoją chęć ucieczki persona wiersza zotywuje

⁶⁷ Te i następne cytaty z Kartoteki według wydania: T. R ó z e w i c z: *Utwory dramatyczne*. Kraków 1966.

⁶⁸ B. P a t t e n: *Pokój*. W: *The Mersey Sound*. Harmondsworth 1967, s. 112:

Pokoju, jakiś ty matowy szary.
Pokoju, nie należysz do mnie.
Chcę inny pokój taki, który
nie miałby twoich brudnych wspomnień.
Chcę wywlec cię na ulicę gdzie
pozostanie z ciebie rumowisko wypełnione dziecięcym śmiechem.
Pokoju, niesiesz śmierć,
jesteś ladacznicą, której pachy roją się od wsty.
Nie pasujesz do mnie.
Dzięki tobie czuję się jak wypadek.
Czerwienieć się słysząc two ordynarne żarty

"brudnymi wspomnieniami", przy czym sposób wypowiedzenia sugeruje jednoznacznie, że to pokój obdarzony jest właściwością gromadzenia wspomnień. Istniejący do tej pory związek między człowiekiem a przedmiotem ulega rozkładowi z chwilą zakłócenia jednej z podstaw jego istnienia. To nie człowiek niesie w sobie zapas wspomnień o przedmiocie, ale właśnie przedmiot staje się posiadaczem pamięci, jego wspomnienia "snują się bezgłośnie". Jesteśmy więc świadkami transformacji, w której obiekt traci swe cechy właściwe klasie przedmiotów, lub raczej nie smieniając swej przynależności do tej klasy, nabiera także cech podmiotu. Człowiek, którego pamięć milczy, oraz rzecz, której pamięć ożywa - oto pierwsza porażka. Miejsce zaczyna być niebezpieczne. Człowiek otoczony ścianami i pragnący ucieczki w zewnętrżność ("chcę wywlec cię na ulicę") na całkowite przeświadczenie swej porażki. Bodaj najbardziej gorzkim stwierdzeniem wierzą Patteny jest kolejna porażka człowieka - "czuję się dzięki tobie jak wypadek". Przed-

I patrzac na twoje stare, zelazne lozko.
 Zbyt wiele razy plakalem przez ciebie.
 Mam juz dosc ciebie i twoich twarzy
 Chodza po domach i wszedzie jestes ty,
 lecz za kazdym razem inne nosisz przebranie
 Wysylam swoich szpiegow, by dowiedzieli sie z kim zyjesz
 ale szpiegzy nie wracaja.
 Wtedy posylam samego siebie i znajduje cię zterajacego
 moich szpiegow.
 To niemozliwe, Stoisz tu zakurzony i nagi
 snujac bezglosnie swoje wspomnienia
 Twoje lozko jasniece dziewczace ciała rzuca
 armii urzednikow na pensji, ktorzy pusza sie w twoich scianach
 Twoje ksiazki sa puste,
 Twoje gazowe pienyki sycza,
 Tapeta wdycha placz wszystko jedno zreszta,
 Bowiem i tak na twoje okna noc nagrywa sie jak na taśmę
 Chyba tylko smierc popchnie cię w sen.
 Wyjadę, zostawie cię,
 Roztrwonie wszystkie swoje sny
 Kiedyś mogłem lezeć w twoich scianach slyszac jak sledzacy
 mnie księzyc przepraszajac
 odchodzi na palcach poprzez chmury
 zostawiajac tobie twoja specjalną ciemność
 Ale teraz jest inaczej, teraz
 tylko deszcz przecieka do środka pluskajac
 i tylko jeszcze slyszysz twój szept
 *Nie jestem wokół ciebie. Ja jestem w tobie
 i wszystkie moje ściany są w tobie*.
 Pokoja, swoimi własnymi grobami cię zaludniam!

miot staje się teraz gwarantem i dominantą istnienia, wyznacznikiem normy i normalności. Obserwujemy kolejną transformację - z podwładnego w dyktatora i tyrana. Osiągamy poziom, na którym władza przedmiotu oznacza zgodę na wszelkie jego postępowanie ("czczeniem się słysząc two ordynarne żarty [...]"). Pokój pełni funkcję symboliczną, obserwujemy bowiem przejście od pierwotnej denotacji schronienia, przytulności, znajomości do konotacji sprawowania władzy, wykreślenia normy i ustalenia kryterium normalności. Mamy tu więc do czynienia z przemianą elementu podporządkowanego w element dominujący, nadrzędny.

"Pokój jest zarazem mieszkaniem Władzy i jej esencją" - zanotował Roland Barthes na marginesie tragedii Racine'a⁶⁹. Władza ta ma charakter ciągły. Czujność doskonałego policjanta paraliżuje zaczął buntu wobec tyranii. "Tylko śmierć popchnie cię w sen": śmierć pozostaje jedynie cechą ludzką, której przedmiot nie może nam odebrać. Bunt człowieka przeciw władzy, którą sprawuje przedmiot swoją zewnętrżnością, nie ma charakteru wojny, lecz nieustannego oblężenia, pojawiania się paranoicznego prześladowcy, któremu usiłujemy zbiec.

Ów przedmiot, z czego powinniśmy sobie zdawać sprawę, jest w istocie Nad-przedmiotem, powstałym i sprawującym władzę nad szeregiem konkretnych przedmiotów (łóżko, okna, tapety), uzupełnionych pustą przestrzenią.

Chodzą po domach i wszędzie jesteś ty,
lecz za każdym razem inne nosisz przebranie

(B. Patten: Pokój)

Na płaszczyźnie filozofii równa się to przejściu od konkretnego do abstraktu, do kategorii uniwersalii; na płaszczyźnie Władzy oznacza to tyranię absolutną. Patten używa nazw powszechnie uznanych i używa-

⁶⁹ R. Barthes: *Kit i znak...*, s. 95.

nych sprzętów: stare żelazne łóżko, kiałzki, tapeta, gazowy piecyk - tyle elementów określonych i jednoznacznych. W tym kręgu przedmiotów pojawiają się ludzie, przy czym stanowią oni element niejednoznaczny i niezindywidualizowany - "jaśniejące dziewczęce ciała", "armia urzędników na pensji". Obie te grupy pozostają z pewnością w ścisłym związku ze wzmiankowanymi wyżej "brudnymi wspomnieniami" zgromadzonymi w pamięci pokoju, co lokuje ją na zupełnie innym poziomie znaczenia. Jeśli w sprzętach poznajemy przedmioty podobne do funkcjonujących w otaczającej nas rzeczywistości, to w klasie ludzi odczytać możemy metaforę pewnej atmosfery i stylu rzeczywistości, notabene ustaloną za niezbędnym pośrednictwem słowa. Sformułowanie "brudne wspomnienia" odgrywa tutaj zasadniczą rolę. Elementy ikoniczne wyposażone zostały w słowa jako narzędzie metaforyczności.

Formie architektonicznej towarzyszy komentarz słowny. Przypomina to barokowe ikonologie, w których dopiero słowny tekst objaśniający pozwalał na przeniesienie sfery dosłowności w dziedzinę metaforyki. Analizując jedną z rycin ikonologii Ripy, Maria Renata Mayenowa pisze:

[...] sekundarne znaczenia mające charakter alegoryczny są przyporządkowane naszym znakom ikonycznym już tylko przy pomocy formuły językowej. Alegoryczność lub może metaforyczność całego słownika jest możliwa oczywiście tylko dzięki przypisaniu przy pomocy językowych sformułowań określonych wartości poszczególnym elementom obrazu.⁷⁰

Wybór obrazu jest tylko względnie dowolny. Podejmując motyw pokoju w tanim hotelu lub pensjonacie, Brian Patten wyzyskał element umotywowany kulturowo, podobnie jak to czynił Andy Warhol, budując swe obrazy z puszek supy Campbell. Widać, jak w miarę rozwoju wier-

⁷⁰ M.R. M a y e n o w a: Poetyka teoretyczna. Wrocław 1974, s. 167

sza przedmiot zajmuje w nim rolę naczelną, wreszcie jedyną.

»Nie jestem wokół ciebie. Ja jestem w tobie
i wszystkie moje ściany są w tobie«.

(B. Patten: Pokój)

Z tą chwilą następuje przejście obu poziomów istnienia - wewnętrzności i zewnętrzności. Można by nazwać ten moment 'oświeceniem', uzyskaniem świadomości przez człowieka, ale jest to świadomość nieautentyczna, czyli nie-ludzka, gdyż wynika z inicjatywy przedmiotu, jest więc właściwie informacją, odpowiedzią suflera do ucha niezbyt pojętnego aktora. Oto cena milczenia ludzkiej pamięci. I znowu uparcie powracający element przestrzenny. Pointa wiersza nie jest bynajmniej nawrotem do Whitmanowskiego mistycyzmu, który utożsamiając personę z rzeczywistością likwidował przestrzeń, złączając fizyczność z metafizycznością. Patten porusza się po liniach wyznaczonych przez przestrzeń, snując dwa bieguny - zewnątrz i wewnątrz. W kategoriach przyimków używanych przez poetę oznacza to wokół lub w; brak przyimka byłby równoznaczny ze zniesieniem przestrzeni, sformułowanie "pokoju jesteś mną" byłoby zaprzeczeniem tej poezji rządzonej prawami przestrzeni i przedmiotu. Zauważmy, że człowiek w wierszu Patten'a w ogóle milczy. Nie znaczy to wcale, jakoby brak było w tej poezji słów oznaczających czynności akustyczne; mamy tu przecież i "syczenie", "płkanie", "wzdychanie", "pluskanie", wreszcie "szepc", ale cała ta akustyka jest akustyką rzeczy, monolog człowieka nie zawiera żadnych elementów akustycznych, co sugerowałoby, że jest to monolog nie wypowiedziany. Do milczenia pamięci dołącza milczenie ust. Człowiek wyrzuty z pamięci i mowy na korzyść rzeczy staje się tworem odczłowieczonym, umiera, osiągając w ten sposób jedyną dostępną mu zewnętrzną, której pragnął na początku wiersza.

"Pokój" mógłby więc teoretycznie być wierszem o triumfie człowieka. Mógłby nim być w takim sensie, w jakim nit o Danaos zamkniętej

przez swojego ojca w spiżowej wieży jest mitem o triumfie przeznaczenia nakreślonego przez naturę nad strachliwą zapobiegliwością pewnego króla. Wypływa stąd wniosek, że człowiek nie potrafi przewyższyć natury, ale i nie da się zamknąć, odciąć całkowicie od swej wewnętrznej indywidualności. Wiersz wszelako takiego wniosku nie sugeruje. Człowiek zamknięty w pokoju nie może go opuścić, ponieważ przez wszystkie drzwi i okna spogląda jedynie w głąb tego, co go ogranicza. Inaczej mówiąc, dana nam jest jedynie zewnętrzna powłoka przedmiotu, która, nie wywołując konotacji schronienia i bezpieczeństwa, tworzy w rezultacie przestrzeń wrogą, jakże odmienną od tej tradycyjnie utożsamianej z **WNĘTRZEM**:

Tu ściany kryją w sobie
jabłko spokoju.
Arka przymierza z rzeczami.
Pachnący obiad trwania.
Na deser jest niewątpienie
i pewność swego.⁷¹

⁷¹ J. T a r c z a ł o w i c z: *Takie wnętrze*. Kraków 1973, s. 64.

Bibliografia

- A d a m s R.M.: *Wil. Episodes in the literary conquest of void during the 19th century.* Oxford 1966.
- Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji Oprac. W. K a r p i ń s k i. Warszawa 1974.
- A p o l l i n a i r e G.: *Kubiści.* Tłum J.J. S z c z e p a ń s k i. Kraków 1959.
- A p o l l i n a i r e G.: *Wybór poezji.* Oprac. J. K w i a t k o w s k i. Wrocław 1975.
- B a c h e l a r d G.: *The Poetics of Space.* Boston 1972.
- B a c h e l a r d G.: *Wyobrażenia poetycka.* Wybór pism. Oprac. H. C h u d a k. Przeł. H. C h u d a k, A. T a t a r k i e w i c z. Przedmowa J. B ł o ń s k i. Warszawa 1975.
- B a r t h e s R.: *Mit i znak.* Wybór i wstęp J. B ł o ń s k i. Warszawa 1970.
- B a u d e l a i r e Ch.: *Kwiaty zła.* Oprac. M. J a s t r u n. Warszawa 1973.
- B a u d e l a i r e Ch.: *Paryski spleen.* Przeł. J. G u z e. Warszawa 1955.
- B e n j a m i n W.: *Twórca jako wytwórca.* Wybór H. O r ł o w s k i. Wstęp J. K m i t a. Przeł. H. O r ł o w s k i i J. S i k o r s k i. Poznań 1975.
- B l a k e W.: *Complete Writings.* Ed. G. K e y n e s. Oxford 1969.

- Blackley R.: Lao-Tzu/Tao Te Ching. The Way of Life. New York 1955.
- Blanchot M.: L'espace littéraire. Paris 1955.
- Błok A.: Poezje. Oprac. S. Pollak. Warszawa 1967.
- Boy-Żeleński T.: Znaliśmy ten kraj. Warszawa 1969.
- Brecht B.: Gedichte. Frankfurt 1961.
- Brown N.O.: Life against Death. New York 1959.
- Buber M.: Pointing the Way. New York 1957.
- Cage J.: A Year from Monday. London 1968.
- Calinescu G.: Études de Poétique. Bucarest 1972.
- Callois R.: Żywioł i ład. Warszawa 1973.
- Carlyle T.: Sartor-Resartus. Oxford 1906.
- Carroll L.: Alicja w krainie czarów. Tłum. M. Słomczyński. Warszawa 1972.
- Carroll L.: O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra. Przeł. M. Słomczyński. Warszawa 1972.
- Carroll L.: Wyprawa na żmirlacza. Przeł. R. Stiller. "Literatura na świecie" 1973, nr 5.
- Cassirer E.: The Philosophy of Symbolic Forms. New Haven 1953.
- Cirlot J.E.: A Dictionary of Symbols. London 1967.
- Concrete Poetry: A World View. Ed. M.E. Solt. Indiana University Press. Bloomington [b. r.].
- Concrete Poetry, An Anthology. Ed. E. Williams. New York 1967.
- Delas D., Filliolet J.: Linguistique et poétique. Paris 1973.
- Dorfles G.: Człowiek wielokrotniony. Tłum. T. Jekiel i I. Wojnar. Warszawa 1974.
- Durry M.-J.: Guillaume Apollinaire. Paris 1964.
- Eliade M.: Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów. Wybór i wstęp M. Czerwinski. Tłum. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1974.

- Ellmann R.: *The Identity of Yeats*. London 1968.
- Enzensberger M.: *Verteidigung der Welte*. Frankfurt 1957.
- Feldhorn J.: *Dzieła i twórcy*. Warszawa 1961.
- Francastel P.: *Twórczość malarska a społeczeństwo. Szkice*. Przeł. J. Karbowska, A. Szczepańska. Przedmowa J. Starzyński. Warszawa 1974.
- Frankfort H.A., Wilson J.A., Jacobson T.: *Before Philosophy*. Harmondsworth 1949.
- Fraser G.: *Złota gałąź*. Warszawa 1971.
- Freud Z.: *Człowiek, religia, kultura*. Tłum. J. Prokopiuk. Wstęp B. Suchodolski. Warszawa 1967.
- Garnier P.: *Spatialisme et poésie concrète*. Paris 1968.
- Greenlee D.: *Peirce's Concept of Sign*. The Hague 1973.
- Guillen C.: *Literature as System. Essays Toward The Theory of Literary History*. Princeton 1971.
- Gusdorf G.: *Mythe et Metaphysique*. Paris 1970.
- Hall E.: *The Hidden Dimension*. London 1966.
- Hamburger M.: *The Truth of Poetry*. Harmondsworth 1972.
- Hansson O.: *Jasnowidze i wróżbici*. Tłum. S. Lach. Warszawa 1905.
- Haraszti-Takacs M.: *Die Manieristen*. Budapest 1968.
- Heidegger M.: *Introduction to Metaphysics*. New York 1961.
- Heller E.: *The Disinherited Mind*. Harmondsworth 1961.
- Herrnstein Smith B.: *Poetic Closure. A Study of How Poems End*. Chicago 1968.
- Hocke G.R.: *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg 1957.
- Hoffmann E.F.A.: *Opowiadania fantastyczne*. Warszawa 1959.
- Holthausen H.E.: *Rilkes Sonette au Orpheus*. München 1937.
- Hughes T.: *Crow*. London 1970.
- Huyssmans K.J.: *Na wspak*. Tłum. J. Rogoziński. Warszawa 1976.
- Ingarden R.: *Studia z estetyki*. Warszawa 1966.

- J a c k s o n K.H.: A Celtic Miscellany. Harmondsworth 1971.
- J a n i c k a K.: Światopogląd surrealizmu. Warszawa 1969.
- J a y n e R.: The Symbolism of Space and Motion in the Works of Rainer Maria Rilke. Frankfurt am Mein 1972.
- K a r p o w i c z T.: Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni. Wrocław 1975.
- K e a t s J.: The Complete Works. Glasgow 1901.
- K e a t s J.: The Selected Poetry. Ed. P.de M a n. New York 1966.
- K e p e s G.: Language of Vision. Chicago 1951.
- Klangetksten, Konkrete poezie, visuele teksten. Amsterdam [b.r.w.].
- K l i n e M.: Mathematics in Western Culture. New York 1953.
- K n i a ż n i n F.D.: Dzieła. Lipsk 1837.
- K o c h a n o w s k i J.: Dzieła polskie.Oprac.J. K r z y ż a n o w s k i. T. 1-3. Warszawa 1953.
- K o t u l a A., K r a k o w s k i P.: Sztuka abstrakcyjna. Warszawa 1973.
- Księga nonsensu. Oprac.A. N o w i c k i i A. M a r i a n o w i c z. Warszawa. 1975.
- Księga wierszy polskich XIX wieku. Oprac. J. G o m u l i c k i. T. 1-3. Warszawa 1956.
- L a i n g R.D.: The Bird of Paradise. Harmondsworth 1967.
- L a n g e r S.: Philosophy in a New Key, New York 1952.
- L a n g e r S.: Problems of Art. London 1957.
- L a v a t e r J.K.: Zasady fizyognomiki i frenologii. Warszawa 1883.
- L e ś m i a n B.: Poezje. Warszawa 1965.
- L e w i s J.: Typography. Basic Principles. London 1966.
- L o r r i s G. de, M e u n g J.: The Romance of the Rose. Przekład angielski H.W. R o b b i n s. New York 1962.
- M a l l a r m é S.: Poésies. Paris 1952.
- Man and His Symbols. Ed. C.G. J u n g. New York 1964.
- M a r v e l l A.: The Complete Poems. Ed. E.S. D o n n o. Harmondsworth 1972.

- Maurois A.: Dzieje Anglii. Warszawa 1957.
- Mayenowa M.R.: Poetyka teoretyczna. Wrocław 1974.
- McLuhan M., Carpenter E.: Explorations in Communication. Boston 1966.
- McLuhan M.: The Gutenberg Galaxy. London 1967.
- McLuhan M.: Understanding Media: The Extensions of Man. New York 1966.
- Mickiewicz A.: Dziady. Cz. 4. Kraków 1948.
- Milewski T.: Językoznawstwo. Warszawa 1972.
- Moderniści o sztuce. Wybór, oprac. i wstęp E. Grab ska. Warszawa 1971.
- Morris J.: Świat księcia promienistego. Warszawa 1973.
- Morris R.J., Jakobson R.: Podstawy języka. Wrocław 1964.
- Mumford L.: Technika a cywilizacja. Warszawa 1966.
- Naruszewicz A.: Poezje. Lipsk 1835.
- Neruda P.: Canto General V. Mexico City 1950.
- Neruda P.: Poezje. Wybór i oprac. C.M. Casas i K. Piekar ec. Warszawa 1975.
- Neumann E.: Functional Graphic Design in the 20's. New York 1967.
- Newman H.: Modlitwy i rozmyślania. Tłum. Z. Kubiak. Warszawa 1967.
- Niemójewska M.: Zapisy zmierzchu. Warszawa 1976.
- Opacki I.: Poezja romantycznych przełomów. Szkice. Wrocław 1972.
- Otto R.: The Idea of the Holy. Oxford 1928.
- Panofsky E.: Studia z historii sztuki. Warszawa 1971.
- Petsch R.: Wesen und Formen der Erzählkunst. Halle 1942.
- Podraza - Kwiatkowska M.: Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Kraków 1975.
- Poe E.A.: Complete Tales and Poems. New York 1975.
- Poe E.A.: Opowiadania. Oprac. W. Kopaliński. T. 1 i 2. Warszawa 1956.

- P o e E.A.: Poems and Essays. Berlin 1922.
- Poesja Młodej Polski. Oprac. M. J a s t r u n. Wrocław 1967.
- P o p e A.: Pastoral Poetry and an Essay on Criticism. London 1961.
- P o p e A.: Wybór poezji. Przeł. L. K a m i ń s k i. Warszawa 1822.
- P o r ę b s k i M.: Ikonosfera. Warszawa 1971.
- P o r ę b s k i M.: Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku. Warszawa 1966.
- Problems of Space and Time. Ed. J.J.C. S m a r t. New York 1968.
- R i c a r d o u J.: Le Nouveau Roman. Paris 1973.
- R i l k e R.M.: Elegie duinejskie. Przeł. B. A n t o c h e w i c z. Poznań 1973.
- R i l k e R.M.: Poems 1906 - 1926. Przeł. i wstęp J.B. L e i h m a n. London 1959.
- R i l k e R.M.: Poezje. Przeł. M. J a s t r u n. Kraków 1974.
- R ó ż e w i c z T.: Utwory dramatyczne. Kraków 1966.
- R u f f M.A.: Baudelaire. Tłum. A. O l ę d z k a - F r y b e s o w a. Warszawa 1967.
- S a p i r E.: Language. An Introduction to the Study of Speech. New York 1958.
- S a r t r e J.P.: Wyobrażenie. Tłum. P. B e y l i n. Warszawa 1970.
- S c h r o d i n g e r E.: What is the Life. New York 1955.
- Semiotyka kultury. Wybór i oprac. E. J a n u s, M.R. M a y e n o w a. Przedm. S. Ż ó ł k i e w s k i. Warszawa 1975.
- S k a r g a B.: Kłopoty intelektu: między Comtem a Bergsonem. Warszawa 1975.
- S ł o w a c k i J.: Dzieła wszystkie. Red. J. K l e i n e r. Wrocław 1952.
- S p e n c e r J.B.: Heroic Nature. Ideal Landscape in English Poetry from Marvell to Thomson. London 1973.
- S t a f f L.: Wiersze zebrane. Warszawa 1955.
- S t e i n b e r g S.H.: Five Hundred Years of Printing. Harmondsworth 1961.

"Stereo Headphone. An Occasional Magazine of the New Poetries" Nr 4.
Spring 1971.

Studia o Lesmianie. Red. M. G ł o w i ń s k i i J. S z a w i ń s k i. Warszawa 1971.

Surrealism. Antologia. Oprac. A. W a ł y k. Warszawa 1973.

S w i f t J.: Podróże Guliwera. Warszawa 1956.

Symboliści francuscy. Oprac. M. J a s t r u n. Wrocław 1965.

Symboliści i akmeiści rosyjscy. Oprac. W. D ą b r o w s k i, A. M a n d a l i a n, W. W o r e s z y ł s k i. Warszawa 1971.

Sztuka około 1900. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki.
Oprac. J. B i a ł o s t o c k i. Warszawa 1969.

S z y m b o r s k a W.: Wybór wierszy. Warszawa 1973.

T a t a r k i e w i c z W.: Estetyka starożytna. Warszawa 1962.

T a t a r k i e w i c z W.: Estetyka średniowieczna. Warszawa 1962.

T a t a r k i e w i c z W.: Historia estetyki. T. 1 i 2. Warszawa
1962. T. 3. Warszawa 1967.

The Metaphysical Poets. Ed. H. G a r d n e r. Harmondsworth 1972.

The Penguin Guide to English Literature. Ed. B. F o r d. Harmonds-
worth 1972.

T h o m a s D.: Modern Poets on Modern Poetry. Ed. J. S c u l l y.
London 1966.

T r e m b e c k i S.: Pisma wszystkie. Warszawa 1953.

T u w i m J.: Wiersze. Warszawa 1955.

W a l d b e r g P.: Chemins du Surréalism. Bruxelles 1965.

W a l d r o p R.: Against Language. The Hague 1971.

V a l é r y P.: Poezje. Wybór i oprac. R. K o ł o n i e c k i. War-
szawa 1975.

W a s y l e w s k i S.: Życie polskie XIX wieku. Kraków 1962.

W e i l e r G.: Mauthner's Critique of Language. Cambridge 1970.

W h i t m a n W.: The Works. Minerva Press 1969.

W i l d e O.: Essays. Ed. P e a r s o n. London 1950.

- Wittgenstein L.: Tractatus logico-philosophicus. Tłum.
B. Wolniewicz. Warszawa 1970.
- Woolf V.: Mrs Dalloway. Harmondsworth 1974.
- Woźniakowski J.: Góry niewzruszone. Warszawa 1975.
- Yeats W.B.: Autobiographies. London 1973.
- Zahradnik J.: Ludziom smutnym. Lwów 1925.

ИНТЕРЬЕР. ОБ ЭКСПЕРИМЕНТАХ С ПРОСТРАНСТВОМ В ПОЭЗИИ

Р е з ю м е

Предметом работы является попытка интерпретации и анализа проблемы существования пространства в литературном произведении, а конкретно - в поэзии. Автора интересуют примеры не столько, на сколько они являются выражением определенного способа видения мира, организации его порядка; в связи с этим поэзия рассматривается как элемент того, что можно определить построением мира со стороны того, кто его изучает. Отсюда обширная документация истории живописи. Первый раздел содержит методологические замечания. Во втором разделе автор пытается дать интерпретацию пространству барокко, которое выделяется своеобразным этическим характером, часто выражающееся контрастом между интерьером и фасадом, являющимся архитектурным выражением оппозиции моды и моральности. Третий раздел касается пространства, имплицитного поэзией модернистов. Автор обращает особое внимание на анализ концепции пустоты и ничтожности в творчестве известных модернистов Боделера и Карролла, а также на вытекающие отсюда последствия. В этом же разделе представлена предварительная систематизация видов пространства у модернистов как например, пространство-пустыня, ледовая пустыня, зеркало, круг. В следующем, четвертом, разделе автор рассматривает период влияния концепции сюрреализма. Двумя главными нововведениями в создании и понимании пространства - это рассмотрение его как прилива энергии, лишённой постоянных форм, принимающей лишь случайные формы, как бы

"растворимые" в потоке материи, а также неустанный и не прекращающийся процесс создания новых интерьеров, релятивизации раздела на "внутри" и "извне", характерная для той структуры видения мира, которая перцепцию считает главным вопросом придания формы миру (в особенности в концепции Р. Рильского).

THE INTERIOR. THE PROBLEMS OF SPATIAL EXPERIENCE IN POETRY

S u m m a r y

The author analyses and interprets space in a literary work, especially in poetry. The author is interested in literary examples to the extent that they constitute an expression of a certain outlook upon world and its ordering. Thus, poetry is treated as an element of the world structuring performed by the person who is experiencing the world. This is the reason why the author includes an extensive bibliography on history of painting.

The first chapter constitutes a theoretical introduction and discusses the problems presented above. In the second chapter, the author tries to interpret baroque space which is characterized by a peculiar ethical marking, often expressed by means of a contrast between the interior and the facade. This contrast constitutes an architectural expression of fashion and morality opposition. The third chapter, "Desolation of a big store" deals with space implied by the modernistic poetry. The author draws the readers attention particularly to the analysis of the idea of emptiness and nothingness in the works of such leading modernists like Baudelaire and Carroll, and to the consequences concerning the structure of one's personality ensuing from this idea. The chapter comprises an introductory systematization of the kinds of modernistic space, as for example, space-de-

sart, ice desolation, mirror, circle (mandala). In the fourth chapter, the author discusses the period of surrealism influence. As the title of the chapter "Flow and blooming" suggests, two basic innovations in the formation and understanding of space are the following: treatment of space as a flow of energy devoid of static forms but assuming accidental, dissoluble forms; constant process of creation of new interiors; relativization of the division into interior and exterior which is characteristic for the structure of world perception (thus perception is considered a basic problem in endowing the world with the form - according to R. M. Rilke especially).

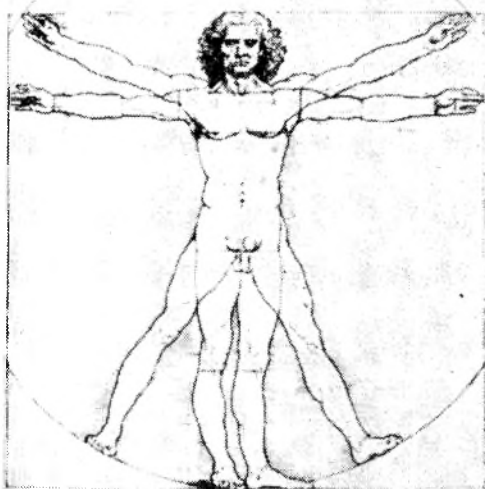
BUS

SPIŚ ILUSTRACJI ORAZ ICH ŹRÓDEŁ

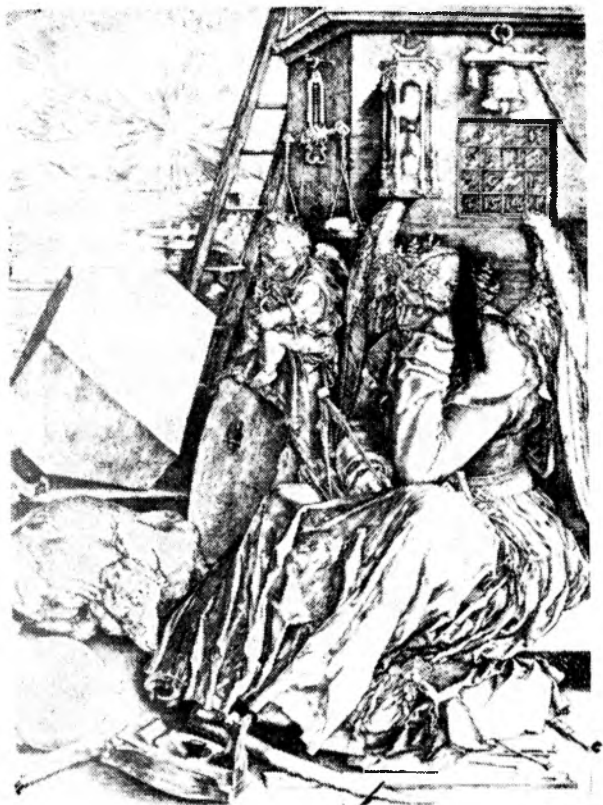
1. Leonardo da Vinci *Kanon proporcji*. Accademia, Wenecja. Źródło: G.R. Hocke: *Die Welt als Labyrinth*. Hamburg 1957
2. Albrecht Dürer *Rycerz, śmierć i diabeł*. Źródło: E. Panofsky: *Szkice z historii sztuki*. Warszawa 1971
3. Albrecht Dürer *Melancholia*. Źródło: E. Panofsky: *Szkice z historii sztuki*. Warszawa 1971
4. Albrecht Dürer *Św. Hieronim w celi*. Źródło: E. Panofsky: *Szkice z historii sztuki*. Warszawa 1971
5. Gerard Terborch *Koncert*. Galeria Narodowa, Londyn. Źródło: *Die Malerei des Barock*. Wyd. E. Waldmann. Hamburg 1940
6. Pieter de Hooch *Podwórko domu holenderskiego*. Galeria Narodowa, Londyn. Źródło: *Die Malerei des Barock*. Wyd. E. Waldmann. Hamburg 1940
7. Abraham Janssens *Diana odkrywa tajemnicę brzemienności Kallisto*. Ernst-Museum, Budapeszt. Źródło: M. Haraszi-Takacs: *Die Manieristen*. Budapest 1968
8. Jan Toorop *Pieśń wieków*. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo. Źródło: H. Hutter: *Art Nouveau*. London 1965
9. Jan Thorn-Prikker *Naręczona*. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo. Źródło: H. Hutter: *Art Nouveau*. London 1965
10. Edward Okuń *Symbol natchnienia*. Winieta do *Króla Kofetua* Juliusza Zeyera. „Chimera” 1902. T. 6. Źródło: *Sztuka około 1900. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Oprac. J. Białostocki. Warszawa 1969
11. Edward Okuń *Symbol tęsknoty*. Winieta do *Króla Kofetua* Juliusza Zeyera. „Chimera” 1902. T. 6. Źródło: *Sztuka około 1900. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Oprac. J. Białostocki. Warszawa 1969
12. Johann K. Lavater *Typy twarzy ludzkich*. Źródło: J.K. Lavater: *Zasady fizyognomiki i frenologii*. Warszawa 1885
13. Londyński dworzec Paddington, fotografia, 1894. Źródło: A. Whittick: *European Architecture in the Twentieth Century*. London 1950
14. Pasaż paryski, fotografia, Galerie d'Orléans. Źródło: A. Whittick: *European Architecture in the Twentieth Century*. London 1950
15. Aubrey Beardsley. Ilustracja do *Salome* Oscara Wilde'a. Źródło: O. Wilde: *Salome*. Warszawa 1981
16. Pater Mersenne *Wielka lira kosmosu*. Źródło: G.R. Hocke: *Die Welt als Labyrinth*. Hamburg 1957
17. Yves Tanguy *Le Temps meublé*. Kolekcja James Thrall Soby, New Canaan, Connecticut. Źródło: P. Waldborg: *Chemins du Surréalism*. Bruxelles 1965
18. Salvador Dalí *Le Jeu lugubre*. Kolekcja prywatna. Źródło: P. Waldborg: *Chemins du Surréalism*. Bruxelles 1965
19. Hans Bellmer *Portret Maza Ernsta*. Źródło: P. Waldborg: *Chemins du Surréalism*. Bruxelles 1965
20. Athanasius Kircher *Typus Sympathicus*. W: *Physiologia* 1624. Źródło: G.R. Hocke: *Die Welt als Labyrinth*. Hamburg 1957

21. Jacques Prévert *Homme, femme et enfant*. Źródło: P. Waldborg: *Chemins du Surréalism*. Bruxelles 1965
22. Man Ray *Jeu d'échecs*. Kolekcja W. N. Copley, Nowy York. Źródło: P. Waldborg: *Chemins du Surréalism*. Bruxelles 1965
23. Charles Leirens *René Magritte*, fotografia. Źródło: P. Waldborg: *Chemins du Surréalism*. Bruxelles 1965
24. Paul Delvaux *L'éloge de la mélancolie*. Kolekcja Claude Spaak, Choisel. Źródło: P. Waldborg: *Chemins du Surréalism*. Bruxelles 1965

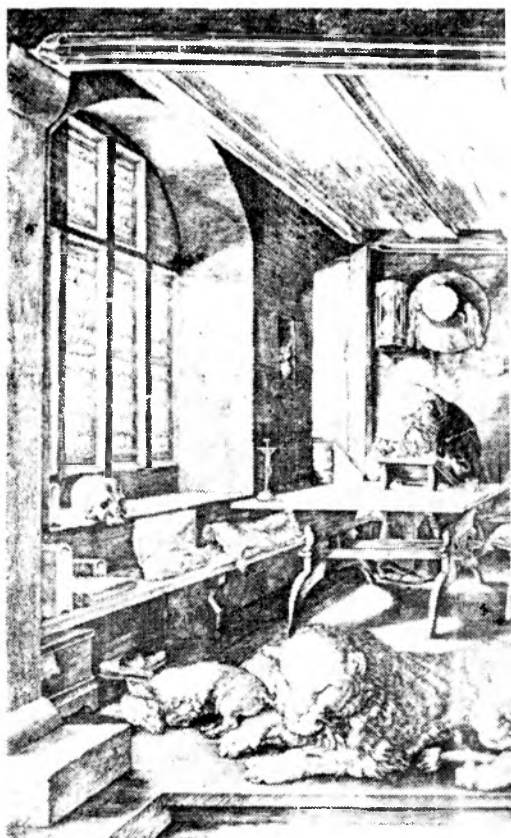
1. Leonardo da Vinci Kanon proporcji



Albrecht Dürer *Rycerz, śmierć i diabeł*



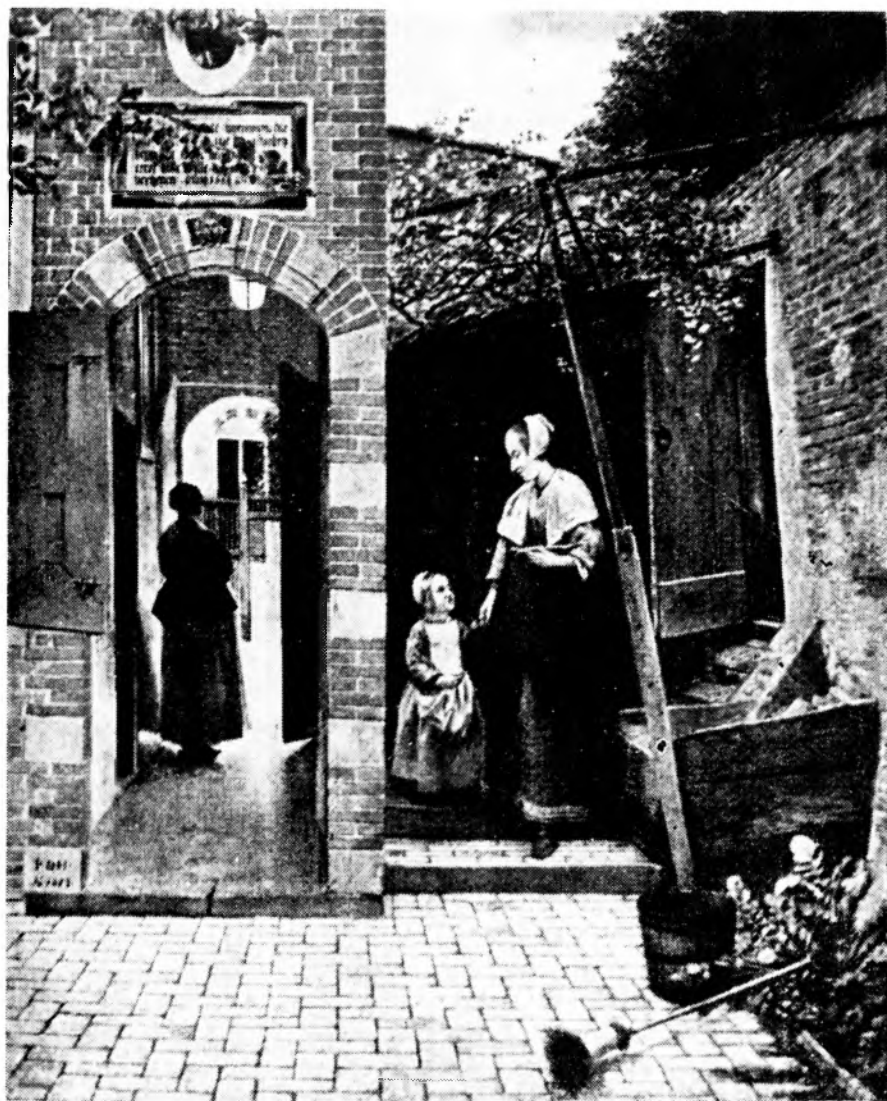
3. Albrecht Dürer *Melancholia*



4. Albrecht Dürer Św. Hieronim w celi



5. Gerard Terborch *Koncert*



6. Pieter de Hooch *Podwórko domu holenderskiego*



7. Abraham Janssens *Diana odkrywa tajemnicę brzościennosci Kallisto*



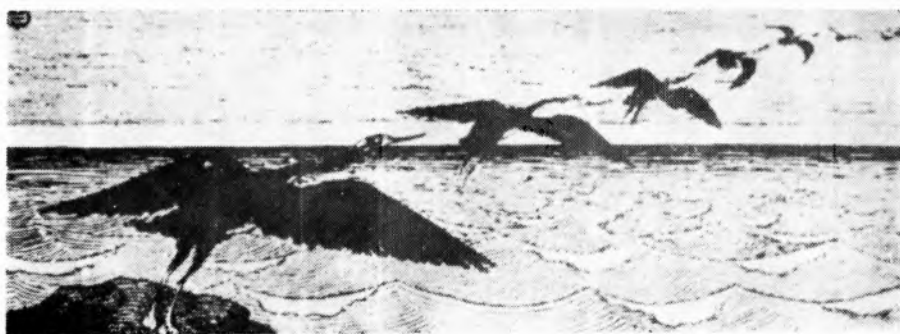
8. Jan Toorop *Pieśń wieków*



9. Jan Thorn-Prikker *Narzeczona*



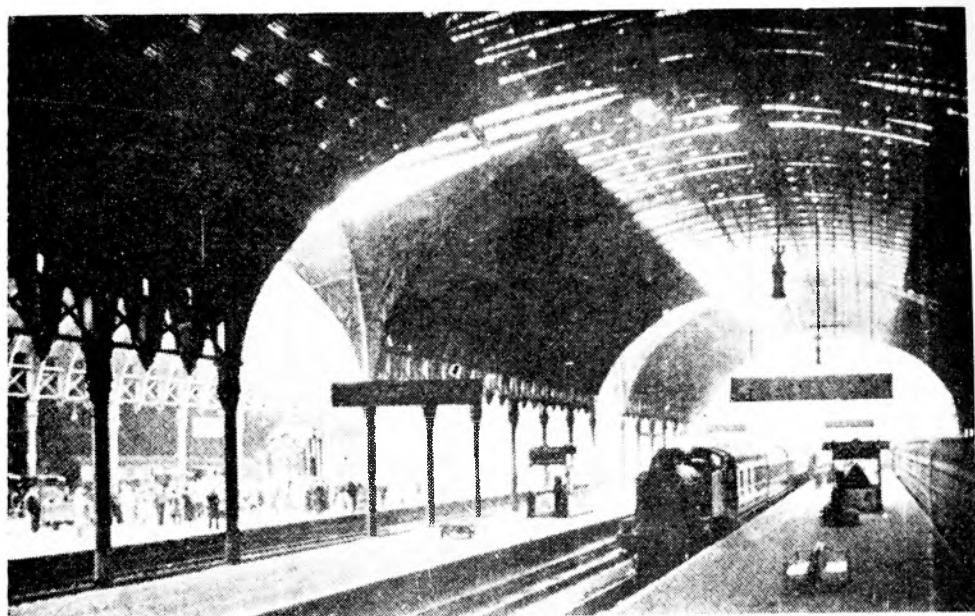
10. Edward Okuń *Symbol natchnienia*. Winieta do *Króla Kofetua* Juliusza Zeyera



11. Edward Okuń *Symbol tęsknoty*. Winieta do *Króla Kofetua* Juliusza Zeyera



12. Johann K. Lavater *Typy twarzy ludzkich*



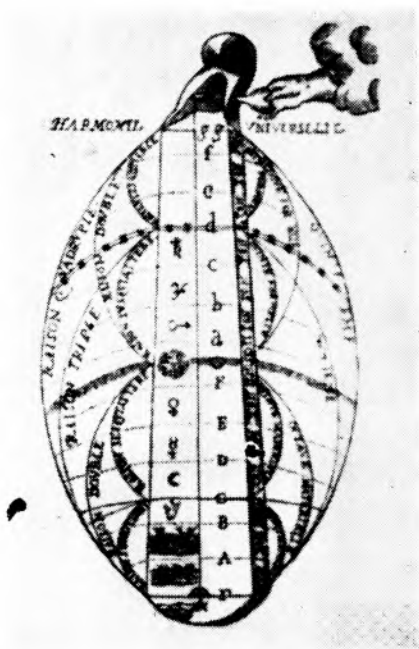
13. Londyński dworzec Paddington, fotografia, 1894



14. Pasaż paryski, fotografia



15. Aubrey Beardsley. Ilustracja do *Sa-lome* Oscara Wilde'a



16. Pater Mersenne
Wielka lira kosmosu



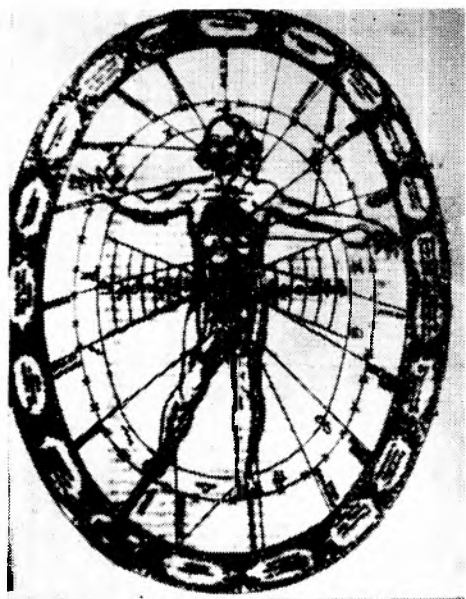
17. Yves Tanguy
Le Temps meublé



18. Salvador Dalí *Le Jeu lugubre*



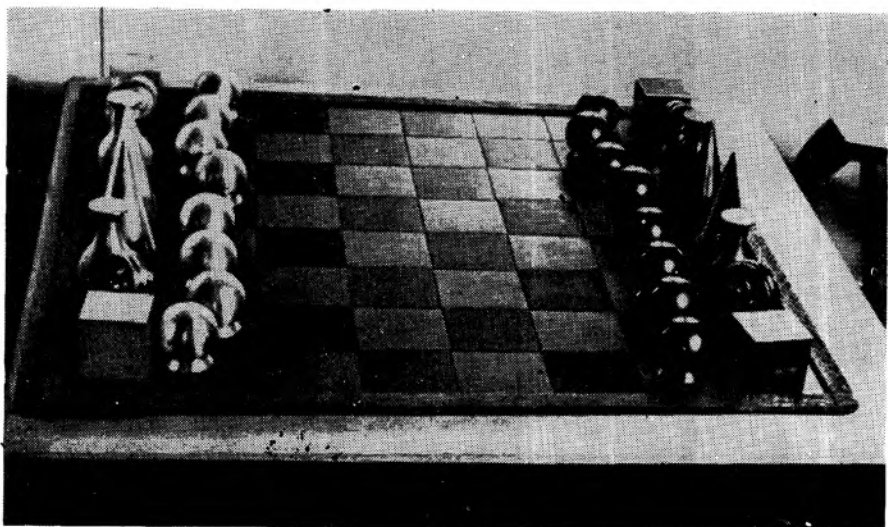
19. Hans Bellmer *Portret Maxa Ernsta*



20. Athanasius Kircher *Typus Sympathicus*



21. Jacques Prévert *Homme, femme et enfant*



22. Man Ray *Jeu d'échecs*



23. Charles Leirens
René Magritte, fotografia



24. Paul Delvaux *L'éloge de la mélancolie*





nr inw.: BGN - 286



BG N 286/527

ISBN 0206-0118
ISBN 01-00-00-000-0